

# APARIÇÕES NA AUSÊNCIA: EXPLORAÇÕES AO REDOR DA IMAGEM APOTROPAICA.

*Relatório de Projeto*  
*para a obtenção de Grau de*  
Mestre em Desenho e Técnicas de Impressão

Orientação:  
Professora Doutora Sílvia Simões

Orlando Bernal Ramírez

Porto, 2018





## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por ter permitido que esta aventura ocorresse, sem seu apoio e carinho muito do conseguido nestes dois anos não teria sido possível.

Às pessoas que conheci na cidade do Porto e que com sua boa disposição e amabilidade fizeram que por vezes a distância fosse tão só uma palavra.

À professora Sílvia Simões por toda a ajuda prestada, pela paciência, boa disposição e apoio no desenvolvimento deste projeto. Ao Professor Paulo Almeida pelo acompanhamento e pela pertinência de seus contributos ao longo deste mestrado.

À Paula, minha companheira de viagem cujo impulso e decisão exemplares motivaram o início desta aventura, que venham muitas mais!!

## ABSTRACT

This work presents a brief research about a category of devices that meet the characteristics for been called apotropaic images. Starting from the figure of the Medusa, a mythological character, and of its definition as an archetype of the apotropaic qualities, two different kinds of images, the Christian Icon, and the images that represent violent acts or the potenciality to execute them (as images of war or militare parades) were analyzed and compared in order to discover and establish resemblances that we could find, go beyond physical likeness.

This exercise or understanding some images and its uses, was the result and at the same time opened the path to the speculative process that is presented here in the form of an artistic project. The drawing was the main medium (but not the only) that allowed us to recognise some relations, and also to exaggerate and create new ones in a dynamic of continuous feedback between the creation and the encounters in the refered theoretical research.

Key words: apotropaic image, medusa, drawing, christian icon, war images, ma-donna and child, allegory, palimpsest.

# RESUMO

O presente relatório de projeto expõe uma breve investigação teórica sobre uma categoria de imagens que embora provindas de contextos e temporalidades muito diferentes partilham uma função que denominamos apotropaica. Partindo da figura de Medusa, um monstro mitológico, e de sua definição como exemplo arquetípico do apotropaico, foram analisados e comparados dois tipos de imagens, que sob a superfície da sua aparente função principal, são utilizadas como dispositivos de dissuasão, aliás, como imagens apotropaicas.

Neste documento também são apresentadas as diferentes fases de um projeto de criação plástica que esteve continuamente em retro-alimentação com a pesquisa antes referida, e que foi tanto causa, como a consequência desta.

Mais do que uma única busca, a experimentação aqui apresentada é um exercício especulativo com a imagem onde foram procuradas diferentes soluções e possibilidades de expressão a partir do desenho e outros meios afins.

Palavras chave: imagem apotropaica, desenho, medusa, ícone cristão, imagem de violência, alegoria, palimpsesto.



# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	9
<b>PARTE I</b>	23
<b>AS IMAGENS DO SAGRADO</b>	
A imagem apotropaica, a Medusa como arquétipo	26
A permuta entre corpo e imagem no culto	30
As imagens como Paládio	34
<b>IMAGENS DE VIOLÊNCIA</b>	
As imagens da violência, o poder das imagens	42
A imagens fotográficas	46
O texto e a imagem	48
A pose nas imagens de violência	49
Um interessante ponto de encontro	52
<b>PARTE II</b>	57
<b>O PROJETO DE ATELIER</b>	59
As estratégias alegóricas, o jogo na articulação	60
Algumas referências na arte	64
Aproximações a imagem apotropaica	70
Primeiras aproximações	72
Encontro com a imagem sagrada	74
Medusa perante o espelho	78
Outras aproximações	80
<b>A MODO DE CONCLUSÃO</b>	83
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	87
<b>ANEXOS</b>	91



# ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1 - Antefixo de Medusa**, 540 a.C, terracota pintada, 21x26,2x9,4 cm. Grécia período Arcaico: MET Museum. Consultado a 13 de abril, 2018 em <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/39.11.9/> p. 16
- Fig. 2 - Luca Giordano. *Perseus turning Phineas and his Followers to Stone***, 1680s, óleo sobre tela, 285x366 cm. Consultado a 24 de abril, 2018 em <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/luca-giordano-perseus-turning-phineas-and-his-followers-to-stone> p.19
- Fig. 3 - Incensário com figura de Medusa**, 570 a.C, Terracota, 5,7x9 cm. Grécia período Arcaico: MET Museum. Consultado a 13 de abril, 2018 em <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/31.11.4/> p. 27
- Fig. 4 - Vaso com cena do decepamento da Medusa**, 460 a.C, Cerâmica, Diâmetro 34,3 cm. Grécia, Ática. Consultado a 13 de abril, 2018 em [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?partid=1&assetid=980386001&objectid=461872](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=980386001&objectid=461872) p. 27
- Fig. 5 - Busto da Atena de Velletri** (Cópia em gesso), original outorgado a Kresilas, AC 430-420, mármore, 109.22x83.82x58.42 cm. Consultado a 13 de abril, 2018 em <http://intimate-gallery.tumblr.com/post/107238347339/hadrian6-cast-of-colossal-bust-of-athena> p. 29
- Fig. 6 - Sudário de Turim**, S XII-XIV, Lino, 440 x 110 cm. Catedral de São João o batis-ta, Turim. Consultado a 20 de abril, 2018 em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Sud%C3%A1rio\\_de\\_Turim#/media/File:ShroudofTurin.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sud%C3%A1rio_de_Turim#/media/File:ShroudofTurin.jpg) p. 30/31
- Fig. 7 - Mandyllion de Edessa**, S XVI, Capela privada do Papa no Vaticano. Consultado a 20 de abril, 2018 em [https://en.wikipedia.org/wiki/Image\\_of\\_Edessa#/media/File:39bMandylion.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Image_of_Edessa#/media/File:39bMandylion.jpg) p. 32
- Fig. 8 - Ícone da Madona e o Menino**, S IX restaurado continuamente até S XVIII. Tsilkani. Consultado a 20 de abril, 2018 em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tsilkani\\_icon\\_of\\_Virgin\\_Mary\\_\(Art\\_Museum\\_of\\_Georgia\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tsilkani_icon_of_Virgin_Mary_(Art_Museum_of_Georgia).jpg) p. 33
- Fig. 9 - Roubo do Paládio**, 360-350 a.C, Cerâmica, Diâmetro: 25 cm. Grécia Período Clási-co: Museu do Louvre. Consultado a 13 de abril, 2018 em [https://es.wikipedia.org/wiki/Paladio\\_\(mitolog%C3%ADa\)#/media/File:Diomedes\\_Odysseus\\_Palladion\\_Louvre\\_K36.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Paladio_(mitolog%C3%ADa)#/media/File:Diomedes_Odysseus_Palladion_Louvre_K36.jpg) p. 35

- p. 36 **Fig. 10 - Ícone Russo: Batalha entre Novgorod e Suzdal, Século XV, 165 x 119.5 cm.** Novgorod: Tretyakov Gallery. Consultado a 20 de abril, 2018 em [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Battle\\_between\\_Novgorod\\_and\\_Suzdal.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Battle_between_Novgorod_and_Suzdal.jpg)
- p. 37 **Fig. 11 - Iluminura da Cantiga 181, Cantigas de Santa Maria, S XIII, Códice rico, (s.d.).** Consultado a 20 de abril, 2018 em [https://ballandalus.files.wordpress.com/2013/11/cantigas\\_de\\_santa\\_maria-181-large.jpg](https://ballandalus.files.wordpress.com/2013/11/cantigas_de_santa_maria-181-large.jpg)
- p. 44 **Fig. 12 a e b - Estela de Naram-Sin, S XXIII a.C, arenito, 200x202x105 cm. Império Acádio: Museu do Louvre.** Consultado a 6 de maio, 2018 em [https://en.wikipedia.org/wiki/Naram-Sin\\_of\\_Akkad#/media/File:Victory\\_stele\\_of\\_Naram\\_Sin\\_9051.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Naram-Sin_of_Akkad#/media/File:Victory_stele_of_Naram_Sin_9051.jpg) e [https://es.wikipedia.org/wiki/Estela\\_de\\_Naram-Sin#/media/File:Victory\\_stele\\_of\\_Naram\\_Sin\\_9068.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Estela_de_Naram-Sin#/media/File:Victory_stele_of_Naram_Sin_9068.jpg)
- p. 45 **Fig. 13 a e b - Estandarte de Ur, S XXV a.C, concha, calcário, lápis-lazúli, betume, 50,4x21,7x11,6 cm. Iraque: The british museum.** Consultado a 6 de maio, 2018 em [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=12550001&objectId=368264&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=12550001&objectId=368264&partId=1)
- p. 45 **Fig. 14 - Francisco de Goya y Lucientes, *No se puede mirar*, 1810-1814, Água-forte, 34,2x 24,9 cm. Série Desastres de la guerra, 26: Museo del Prado.** Consultado a 6 de maio, 2018 em <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/no-se-puede-mirar/6e1d7c5f-b229-4753-a62e-dc712ccf5d9e>
- p. 49 **Fig. 15 - Exército peruano, (s.d.).** Consultado a 25 Julho, 2018 em <http://pl.uzbrojenie.wikia.com/wiki/Peru?file=Peruvians.jpg>
- p. 49 **Fig. 16 - Exército peruano, (Jornal Reportperu) (s.d.).** Consultado a 25 Julho, 2018 em <https://reportperu.wordpress.com/2009/09/25/congreso-aprueba-proyecto-de-reenganche-de-los-efectivos-en-el-ejercito-peruano/>
- p. 50 **Fig. 17 - Female Israeli soldiers. (s.d.).** Consultado a 25 de Julho, 2018 em <https://www.middleeastmonitor.com/20180309-report-893-cases-of-sexual-harassment-in-israeli-army-last-year/>
- p. 50 **Fig. 18 - El ELN se formó en 1964, el mismo año que las FARC. (s.d.).** Consultado a 25 de julho, 2018 em <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-41393389>
- p. 51 **Fig. 19 - Brutal: Police troops beat a protester holding the national flag during anti-government protests in Kiev that are thought to have left three men dead. (s.d.).** Consultado a 6 de Julho, 2018 em [https://i.dailymail.co.uk/i/pix/2014/01/23/article-2544474-1AE3744D00000578-850\\_964x642.jpg](https://i.dailymail.co.uk/i/pix/2014/01/23/article-2544474-1AE3744D00000578-850_964x642.jpg)
- p. 51 **Fig. 20 - El Cairo Riot Police. (s.d.).** Consultado a 6 de Julho, 2018 em <http://albedaiiah.com/news/2016/12/16/126783>



- Fig. 21 - Amid claims of police brutality in Kenya, a watchdog fails to bite.** (s.d.). Consultado a 6 de Julho, 2018 em <https://www.reuters.com/article/us-kenya-police-watchdog-specialreport/special-report-amid-claims-of-police-brutality-in-kenya-a-watchdog-fails-to-bite-idUSKCN1G7178> p. 51
- Fig. 22 - Egyptian police brutality.** (s.d.). Consultado a 6 de Julho, 2018 em <https://www.rt.com/news/egyptian-military-cruelty-beating-079/> p. 51
- Fig. 23 - Muere jerarca del tráfico de drogas de Colombia a México, EU y Europa.** (s.d.). Consultado a 16 de julho, 2018 em <http://www.lacronica.com/EdicionEnLinea/Notas/Internacional/28032018/1321887-Muere-jerarca-del-trafico-de-drogas-de-Colombia-a-Mexico-EU-y-Europa.html> p. 51
- Fig. 24 - Identificaron los cinco cadáveres hallados en zona rural de Amalfi, Antioquia.** (s.d.). Consultado a 16 de julho, 2018 em <http://www.vanguardia.com/colombia/426084-identificaron-los-cinco-cadaveres-hallados-en-zona-rural-de-amalfi-antioquia> p. 51
- Fig. 25 - Diez guerrilleros de las Farc fueron abatidos por la FAC y el Ejército.** (s.d.). Consultado a 16 de julho, 2018 em <http://www.vanguardia.com/actualidad/colombia/172724-diez-guerrilleros-de-las-farc-fueron-abatidos-por-la-fac-y-el-ejercito> p. 51
- Fig. 26 - Mueren seis policías en un ataque de las FARC en Colombia.** (s.d.). Consultado a 16 de julho, 2018 em <https://www.eldiario24.com/nota/268642/mueren-seis-policias-en-un-ataque-de-las-farc-en-colombia.html> p. 51
- Fig. 27 - Ahlam Shibli, *Death No 25*, 2012, série de 68 fotografias, 66,7 x 100cm.** Consultado a 12 de Julho, 2018 em [http://www.ahlamshibli.com/images/death/Death\\_62.jpg](http://www.ahlamshibli.com/images/death/Death_62.jpg) p. 53
- Fig. 28 - Ahlam Shibli, *Death No 33*, 2012, série de 68 fotografias, 57x38 cm.** Consultado a 12 de Julho, 2018 em [http://www.ahlamshibli.com/images/death/Death\\_33.jpg](http://www.ahlamshibli.com/images/death/Death_33.jpg) p. 53
- Fig. 29 - Robert Rauschenberg, *Canto IX: Circle Six, The Heretics from the series Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno*, 1959-60, Transferência com solvente, aguarela, guache e lápis sobre papel, 36,8x29,2 cm.** Consultado a 17 de Outubro, 2017 em <https://www.moma.org/collection/works/36752> p. 61
- Fig. 30 - David Salle, *Sextant in Dogtown*, 1987, óleo e acrílico sobre tela, 244,3 x 320,7 cm.** Consultado a 17 de Outubro, 2017 em <https://www.artsy.net/artwork/david-salle-sextant-in-dogtown> p. 61
- Fig. 31 - Nina Papaconstantinou, *Wang Wei, Essays on Painting*, 2011, (s.d.). 38.5 x 29 cm.** Consultado a 17 de Outubro, 2017 em <https://www.artsy.net/artwork/nina-papa-constantinou-wang-wei-essays-on-painting-2> p. 63

- p. 63      **Fig. 32 - Cecily Brown, *Untitled (Paradise)*, 2014, Aguarela, tinta e caneta sobre papel, 35,9x41,3 cm. Consultado a 12 de Julho, 2018 em [https://www.mcasantabarbara.org/mcasbv3/wp-content/uploads/2017/11/CB040\\_Web\\_1200x800-600x400.jpg](https://www.mcasantabarbara.org/mcasbv3/wp-content/uploads/2017/11/CB040_Web_1200x800-600x400.jpg)**
- p. 65      **Fig. 33 - Robert Overweg, *Evolution of war iconography*, 2011, (s.d.). Consultado a 15 de abril, 2018 em [http://www.shotbyrobert.com/?page\\_id=1703](http://www.shotbyrobert.com/?page_id=1703)**
- p. 66      **Fig. 34 - David Levinthal, *Untitled, from the series Hitler Moves East*, 1972-1975, Impressão Kodalith, (s.d.). Consultado a 17 Julho, 2018 em <http://www.davidlevinthal.com/artwork/hme.html>**
- p. 66      **Fig. 35 - David Levinthal, *Untitled, from the series Hitler Moves East*, 1972-1975, Impressão Kodalith, (s.d.). Consultado a 17 Julho, 2018 em <http://www.davidlevinthal.com/artwork/hme.html>**
- p. 67      **Fig. 36 - Pablo Alonso Alonso, “*Orgaz*”, 2002, acrílico y tinta sobre tela, 200 x 280 cm. Consultado a 17 de Outubro, 2017 em <https://www.nomepierdoniuna.net/wp-content/uploads/Pablo-Alonso-Alonso.jpg>**
- p. 68      **Fig. 37 - Leon Golub, *This could be you 9*, 2001, Tinta e acrílico sobre tela, (s.d.). Consultado a 19 de Julho, 2018 em [https://www.mica.edu/Browse\\_Art/This\\_Could\\_Be\\_You\\_11\\_by\\_Leon\\_Golub.html?gallery=971](https://www.mica.edu/Browse_Art/This_Could_Be_You_11_by_Leon_Golub.html?gallery=971)**
- p. 68      **Fig. 38 - Leon Golub, *We could dissapear you 8*, 2001, tinta e acrílico sobre tela, (s.d.). Consultado a 19 de Julho, 2018 em [https://www.mica.edu/Browse\\_Art/This\\_Could\\_Be\\_You\\_11\\_by\\_Leon\\_Golub.html?gallery=971](https://www.mica.edu/Browse_Art/This_Could_Be_You_11_by_Leon_Golub.html?gallery=971)**
- p. 69      **Fig. 39 - Leon Golub, *Interrogation II*, 1980-81, acrílico sobre lino, 305x420 cm. Consultado a 14 de Maio, 2018 em <https://scaaic.org/acquisition/interrogations-ii/>**
- p. 69      **Fig. 40 - Leon Golub, *Mercenaries I*, 1979, acrílico sobre lino, 304,8x421,6 cm. Consultado a 14 de Maio, 2018 em Collection Museum of Contemporary Art Chicago, Gift of Lannan Foundation, 1997.39 <https://mcachicago.org/Collection/Items/1979/Leon-Golub-Mercenaries-I-1979>**
- p. 72      **Fig. 41 - Orlando Bernal, *Lição(3)*, 2017, aguarela sobre papel, 29,7x21 cm**
- p. 72      **Fig. 42 - Orlando Bernal, *Lição(7)*, 2017, aguarela e caneta de feltro sobre papel, 42 x 28cm.**
- p. 73      **Fig. 43 - Orlando Bernal, *S/título(4)*, 2018, Imagem digital, dimensões variáveis.**
- p. 74      **Fig. 44 - Orlando Bernal, *Camuflagem (1)*, 2018, caneta sobre papel, 65x50 cm**
- p. 74      **Fig. 45 - Orlando Bernal, *Camuflagem (5)*, 2018, Imagem digital, dimensões variáveis**
- p. 75      **Fig. 46 - Padrão de camuflagem militar, imagem vetorizada. Consultado a 5 de junho, 2018 em <https://br.pinterest.com/pin/255016397630161637/>**

<b>Fig. 47 - Orlando Bernal, <i>Camuflagem (6)</i>, 2018, Imagem digital, dimensões variáveis.</b>	<b>p. 75</b>
<b>Fig. 48 - Orlando Bernal, Esboço preliminar. Lápis sobre papel vegetal, 75x50 cm.</b>	<b>p. 76</b>
<b>Fig. 49 - Orlando Bernal, <i>a-cheiro-poietos(5)</i>, 2018, carvão sobre papeis recortados, 65 x 50 cm</b>	<b>p. 76</b>
<b>Fig. 50 - Orlando Bernal, <i>a-cheiro-poietos(7)</i>, 2018, carvão sobre papeis recortados, 65x50 cm</b>	<b>p. 77</b>
<b>Fig. 51 - Orlando Bernal, Estudo preliminar da serie Perseus, 2018. Carvão sobre papel, 120x95 cm</b>	<b>p. 78</b>
<b>Fig. 52 - Orlando Bernal, <i>S/ título</i>, 2018, carvão sobre papeis recortados, 120x80 cm</b>	<b>p. 78</b>
<b>Fig. 53 - Orlando Bernal, <i>Perseu-s (1)</i>, 2018, grafite e gesso sobre papel e mdf, 26x37cm</b>	<b>p. 79</b>
<b>Fig. 54 - Orlando Bernal, <i>Variação (2)</i>, 2018, Transferência e colagem, 18x22 cm</b>	<b>p. 80</b>
<b>Fig. 55 - Orlando Bernal, Prueba de transferência con acetona. 2018, 22x18 cm</b>	<b>p. 80</b>
<b>Fig. 56 - Orlando Bernal, <i>Variação (4)</i>, 2018, Transferência, aguarela e lápis, 18x22 cm</b>	<b>p. 81</b>
<b>Fig. 57 - Orlando Bernal, <i>Tríptico</i>, 2018, transferência, guache e aguarela sobre papel, 58x35 cm</b>	<b>p. 81</b>



*Para Maurício y Henry: no sabíamos que entonces nos  
despedíamos por última vez.*



**Fig.1** - Antefixo modelado em terracota. A figura da medusa era utilizada como símbolo de proteção na arquitetura sagrada grega.

# INTRODUÇÃO

“Afasta daqui essa tua aberração, afasta o rosto petrificante da tua Medusa, quem quer que seja. Tira-a daqui, imploro.”

(Ovídio, 2002, p.135)

**A**rrependido da imprudência de ter ameaçado Perseu e ter iniciado uma refrega por Andrômeda, Fineu dirige-se teimosamente ao herói. Perseu, sentindo-se intimidado na luta contra o grupo do anterior amante de Andrômeda, e reparando na sua desvantagem numérica vê-se obrigado a utilizar a cabeça da Medusa como arma para vencer os seus inimigos. As palavras de Fineu são o resultado do medo que se apoderou dele, os seus sequazes tinham sido convertidos em pedra, e ele, que não acreditava nas palavras de Perseu, reparou no seu erro tardiamente. O Herói, implacável, já não ouve as razões do adversário e continua determinado a utilizar a sua «inimiga»: “Dar-te-ei o que posso dar, e que é uma benesse para um covarde. Não tenhas medo, lâmina alguma te ferirá. Pelo contrário: farei de ti monumento que ficará para sempre” (Ovídio, 2002, p.135)

As *Metamorfoses* de Ovídio, recolhem no capítulo dedicado a Perseu e à consagração do herói, as diferentes faces que a tradição grega outorgou à figura da Medusa. A passagem acima expõe resumidamente a mais representativa de todas, nomeadamente, aquela na qual o monstro é-nos apresentado como um ser de aparência insuportável e possuidor de um olhar do que nenhum mortal consegue sobreviver. Entre monstro e imagem, a Medusa, aparece sempre como portadora de um poder que é utilizado para afastar os inimigos daqueles que a possuem, e quer no relato referente às aventuras e ao périplo de Perseu, quer nos momentos em que ela é levada a adornar os atavios de Atena e Zeus, ela funciona como um dispositivo apotropaico e dissuasor. É, como Perseu bem sabe, um objeto útil mas perigoso.

Na Medusa, a relação com o sagrado aparece como uma relação na qual há uma predominância da faculdade visual; é através do olhar que o sagrado se torna efetivo enquanto portador da sua força característica, e perante a qual o humano se encontra numa situação penosa e absolutamente desprotegido. Assim, ao falar da Medusa e dos seus cabelos de serpente, estamos a falar dum ser cuja visualização pode causar um terror intenso,



capaz de precipitar no abismo da morte aqueles que procurem um encontro visual com ela, ou seja, o contacto direto com sua natureza sagrada.<sup>1</sup> O espelho de Perseu, aliás a mediação entre a presença do sagrado a partir de um artefacto que consegue tornar esta presença física em imagem, é, no relato mitológico, a única forma possível de ter acesso ao sobrenatural. O olhar da Medusa, visto através do espelho, não tem o mesmo efeito do confronto direto. O espelho apazigua e desvia esta força, tornando possível para o herói vencer o monstro e apropriar-se da cabeça deste.

---

A faculdade da Medusa anteriormente descrita é definida pelo termo apotropaico; um adjetivo utilizado para descrever tudo aquilo que tem como finalidade a proteção e o afastamento do mal. A origem etimológica desta palavra provem do grego Apotrópaios (que rejeita e afasta o mal, mas também, o abominável e que gera rejeição) derivado da palavra Apotropé (ação de desviar para longe, de fazer virar as costas e afastar)<sup>2</sup>

Esta palavra é utilizada especialmente em antropologia e na história das religiões para qualificar e classificar os diferentes dispositivos, que dentro de um conjunto de crenças cumprem com esta função protetora. Assim, o apotropaico tem sido utilizado para descrever objetos decorativos, formulas mágicas, rituais e cerimônias, representações de deidades, amuletos, etc. O espaço do sagrado é aquele onde proliferam maioritariamente todo tipo de manifestações do apotropaico, e hoje é possível encontrar exemplos das relações humanas com objetos e imagens, que conservam atitudes remanentes das relações dos antigos e dos primitivos com o sobrenatural.

Ao repararmos na definição e na raiz etimológica do termo, descobrimos que a sua utilização não está limitada às religiões nem ao sagrado. O adje-

---

1 Citando Roger Callois diremos que “sob a sua forma elementar, o sagrado representa, pois, acima de tudo, uma energia perigosa, incompreensível, arduamente manejável, eminentemente eficaz. Para quem decida recorrer a ela, o problema consiste em captá-la e utilizá-la da melhor maneira para os seus interesses, sem esquecer de se proteger dos riscos inerentes ao emprego de uma força tão difícil de dominar” (Callois, 1988, p. 22).

2 Apotropaic. (n.d). Em Online etymology dictionary. Disponível em <https://www.etymonline.com/search?q=apotropaic>



Fig. 2 - Nesta pintura de Luca Giordano (1634-1705) é representada a cena do combate referenciada neste capítulo, outros artistas do Barroco como Sebastiano Ricci (1659-1734) e Jean Marc Nattier (1685-1766) se inspiraram neste mesmo tema para realizar pinturas semelhantes.

tivo apotropaico (e achamos que nas diferentes utilizações que daremos à palavra não há uma banalização desta) pode ser utilizado para descrever outro tipo de manifestações no nosso quotidiano. É por isto que em determinadas circunstâncias algumas formas de discurso e mais importante para nós, as imagens, agem como dispositivos retóricos que cumprem funções de advertência e dissuasão; deste modo consideramos que a potência apotropaica se encontra em expressões tão diferentes como um sermão religioso, os sinais de alerta nos quais se patenteia a possibilidade de exposição a um risco qualquer, ou as imagens que representam situações de perigo e as consequências duma exposição a este (entre as quais estão as imagens de guerra, de pobreza, de crise).

Ao ser este um projeto que nasce das artes plásticas, o nosso primeiro objetivo será estudar a manifestação do apotropaico nas imagens a partir de dois casos de estudo; nas primeiras páginas apresentaremos resumidamente a perceção das imagens apotropaicas dentro do universo religioso (tendo como principais modelos a mitologia grega e a religião cristã) e seguidamente passaremos a propor como hipóteses o uso do termo para referir-nos às imagens de violência (especificamente aquelas que estão presentes na média, e que costumam acompanhar algumas notícias).

A segunda parte deste documento se ocupará das práticas no atelier e estará dividida em duas secções, uma primeira que consistirá na apresentação dos diferentes referentes artísticos que este projeto teve como apoio (tanto para a construção dos postulados teóricos, assim como no desenvolvimento das ações plásticas e das estratégias seguidas no atelier) e uma segunda que conterá a apresentação dos diferentes resultados obtidos na experimentação prática, assim como uma reflexão sobre as possibilidades e as portas que este projeto tem aberto para o futuro.

Devemos dizer também que este exercício que começou como um projeto no qual se procurava fortalecer a prática artística com fundamentos teóricos e vice versa, é percebido por nós como uma introdução a um estudo que pode ocupar muitas mais páginas das aqui apresentadas, assim como um conjunto de possibilidades plásticas que vão para além das que este curto período de tempo permitiu trazer.

Considerando estas limitações diremos que eis a nossa tentativa de desemaranhar os nodosos cabelos da Medusa. Nesta tarefa seremos obrigados a desviar o nosso olhar para lugares como as imagens religiosas e as representações da violência e o poder, procurando não ficar petrificados nem atrapalhados no espelho.





# PARTE I



## AS IMAGENS DO SAGRADO

## **A imagem apotropaica, a Medusa como arquétipo**



De mulher bela a monstro, de cabeça a imagem, a Medusa é um ser que no relato mitológico é alvo de permanentes transformações.<sup>1</sup> Destas continuas mudanças, sobressai aquela na qual ocorreu o que poderíamos chamar de objetificação. Antes de ser imagem, de formar parte da armadura de Atena ou do escudo de Zeus, o monstro possuía um corpo próprio, do qual emanava uma energia amedrontadora e capaz de manter afastados os seres humanos, este corpo sofreu uma primeira transformação quando foi reduzido em cabeça no encontro com Perseu, mas o decepamento não implicou uma perda dos poderes mortais da Medusa, pelo contrário o seu olhar petrificante tornou-se mais ativo que nunca. A transformação de nosso interesse ocorre finalmente quando se procurou verter o poder do monstro para os atavios divinos<sup>2</sup>, a cabeça da Medusa que Perseu utilizou como arma e escudo foi fixada como ornamento (que mantinha vivos os poderes originais do monstro) no peitoral de Atena e no escudo do seu pai Zeus, ocorrendo assim uma troca de corpo e representação (em algumas versões do relato mitológico, Hefesto foi o artífice desta conversão).

A permutação acima exposta, a intercambiabilidade entre corpos e imagens, é um exemplo do que Horst Bredkamp (2015) definira como ato icónico substitutivo.<sup>3</sup> Nesta forma, do ato icónico, se reconhece nas imagens o mesmo poder e a mesma eloquência do elemento, indivíduo, ou deidade que nestas é representada. O interessante da imagem da Medusa, da conversão do monstro em representação, tem a ver com a não alteração da substância deste ser, é dizer que tanto a Medusa, como o ornamento que a contém, estão providos do caráter apotropaico e paralisante que a definem.

A forma elementar do ato icónico substitutivo, a sua manifestação essencial, encontra-se nas reproduções por contacto. A marca deixada por um

1 Na versão do mito por Ovídio, a Medusa, única mortal das três Górgones, era uma bela e orgulhosa mulher que sobressaia das suas irmãs. Ela e Posídon profanaram o templo de Atena, motivo pelo qual a Deusa transformou-a no monstro mitológico com cabelos de serpente e olhar petrificante.

2 «E para que tal não ficasse impune, transformou os cabelos da Górgone em asquerosas cobras. Ainda hoje, para apavorar inimigos e paralisá-los de medo, tem à frente, sobre o peito, as cobras que ela própria criou» (Ovídio, 2002, p128) Em muitas das representações de Atena, a Medusa aparece como um elemento da armadura da deusa. Ver Imagem 5

3 Como ato icónico Bredkamp refere-se a “um efeito no plano do sentir, do pensamento e da ação, que dimana da força da imagem e da interação com quem a olha, toca e também escuta” (Bredkamp, 2015, p. 34)



**Figs. 3 e 4** - Na arte e arquitetura grega, é possível encontrar hoje, graças à recuperação arqueológica, diferentes exemplos do uso da imagem da medusa como objeto apotropaico, desde antefixos (Fig. 1) na decoração de recintos sagrados, até objetos de uso quotidiano como vasos e turíbulos, assim como representações pictóricas e escultóricas de Atena e Zeus com a égide.

corpo numa superfície permite reconhecer ou conceder uma presença que ali esteve, e outorgar ao objeto portador do sinal o mesmo poder da presença que este acolheu. Desta categoria fazem parte exemplos tão diferentes como as relíquias cristãs, as roupas guardadas do ser querido que desapareceu e as impressões digitais.

Mas a troca de corpo e imagem não depende sempre da qualidade de vestígio de uma presença, nem da exatidão da representação, mas do vínculo criado com aqueles a quem é dirigida a sua influência. Assim podemos dizer que este tipo de identificação também é própria na relação com o sagrado tanto nas chamadas sociedades primitivas, como nos cultos religiosos presentes no nossos dias, onde é comum o reconhecimento do sobrenatural, dos antepassados, dos espíritos, ou dos deuses, em ídolos e objetos de culto que representam com maior ou menor fidelidade os rasgos físicos ou as particularidades atribuídas a estes seres.

É importante dizer que o ato icónico não acontece no momento em que as imagens ou os objetos são produzidos, nem que toda representação é em si mesma um ato icónico substitutivo, o válido é formular que há uma propensão das imagens em tornarem-se atos icónicos, mas isto somente dependerá da relação que os possíveis espectadores tiverem com elas. Só quando a imagem for percebida como substituto de uma presença real, estaremos perante esta forma do ato icónico. É por isto que inclusive as imagens que hoje são alvo de iconoclastia por parte dum bando em política, exemplificam claramente esta categoria do ato icónico, embora nelas o vínculo criado e o reconhecimento do ser na imagem tem manifestações totalmente negativas.

Um exemplo claro da passagem de simples objeto a imagem de culto se encontra no âmbito religioso, a consagração dos ídolos e das imagens é o ponto de viragem, no qual os objetos passam de ser mera materialidade, para se tornarem recipientes do sagrado, isto é, a ritualização do ato icónico a partir da qual nos é permitido reconhecer o divino na imagem.

Em termos simples, a consagração é uma mudança no funcionamento de um objeto ou imagem, em que este é transportado do espaço profano para o espaço do sagrado (Callois, 1988). Este processo costuma acontecer em forma de cerimónia, de maior ou maior complexidade, dependendo do tipo de energia que se pretende convidar a alojar-se no objeto consagrado. Assim a consagração pode ser a transformação dum objeto em recetáculo de um Deus, isto é, em uma das sua corporizações, ou a simples vivificação de objetos quotidianos. Sobre este tema David Freedberg no seu livro *The power of images: studies in the history and theory of response*<sup>4</sup> recolhe exemplos clarificadores da prática de consagração dos ídolos e das imagens por parte de diferentes culturas e religiões.

Na transformação da Medusa em imagem, os procedimentos distinguem-se dos da consagração, pois aceitando as argumentações de Jean-Pierre Vernant (2001) diremos que a Medusa pertence a uma categoria incerta dentro do âmbito do sagrado; ela não é nem deusa, nem humana, nem animal, e na história da Grécia antiga não há sinais de haver um culto associado a esta figura (as imagens que dela encontramos hoje com a ajuda da arqueologia, se encontram em objetos decorativos, mobiliário e peças de arquitetura.)

Por isto, quando no título deste capítulo nos referimos a ela como arquétipo da intercambiabilidade entre ser e imagem— do ato icónico substitutivo—, atribuímos-lhe um plano mitológico; são os deuses e os heróis da mitologia grega os principais cren-tes nos poderes da Medusa, eles procuram nela uma aliada, tornam-na um amuleto e uma arma de defesa, isto é, a transformam numa imagem consagrada.

---

4 Para efeitos de este documento foi consultada a versão traduzida à língua espanhola intitulada *El poder de las imágenes*. Ver Bibliografia

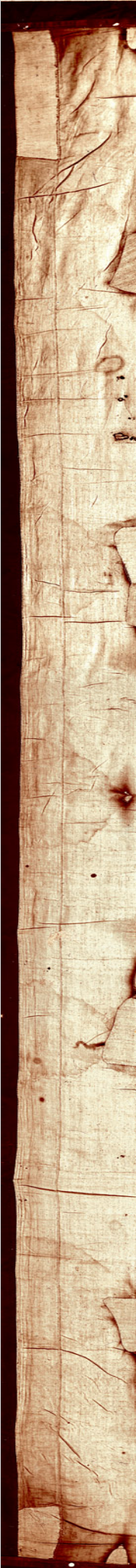


Fig. 5 - Neste busto de Atena, o rosto da Medusa aparece em forma de ornamento adornando peito e os ombros da deusa.



## **A permuta entre corpo e imagem no culto**

Fig. 6 - Sudário de Turim, Século  
XII-XIV, Lino, 440 x 110 cm.





«Las interpretaciones más diversas coinciden en la idea común de que la imagen utilizada con fines de culto no ha de entenderse como apariencia estética u obra artística, sino como manifestación de una realidad superior, es decir, como instrumento de un poder sobrenatural.” (Belting, 2009, p.69)

Quando falamos de ícones ou imagens verdadeiras estamos dentro de uma categoria de pertença exclusiva aos cultos cristãos. Este tipo de objetos, que ainda hoje são alvo de adoração apareceram primeiro em altares pessoais e foram, aos poucos, abrindo caminho até conseguirem estar presentes em procissões e cerimónias rituais ligadas a lugares específicos e a instituições locais. As primeiras imagens cristãs eram retratos de indivíduos santificados após a morte, e tinham como uma das suas funções servirem de intermediárias entre o freguês e o santo (Belting, 2009). Apresentavam o paradoxo de ser secretamente veneradas no seio de uma religião cuja doutrina se lhes opunha radicalmente, e no meio de uma sociedade que percebia a fé cristã (e tudo o que esta representasse), como um perigoso inimigo invasor. As primeiras imagens foram violentamente perseguidas pelo cristianismo primitivo e seus patriarcas, assim como pelos estados nos quais esta religião começou a sua expansão.

A assimilação das imagens e a sua posterior utilização e controlo, por parte da Igreja e pelo estado, são processos atribuídos entre outros fatores à capacidade das imagens e dos símbolos de culto de unificarem por meio da fé as populações que enfrentavam dificuldades, ou de apaziguarem aqueles que dentro de um sistema organizado representavam alguma ameaça ao poder político e social.

Neste processo de aceitação e apropriação das imagens, à labor dos teólogos teve um papel preponderante; entre a teoria na qual a fé cristã se sustentava e as práticas locais com as quais era exercida, as imagens significavam um abismo difícil de ultrapassar. Esta dificuldade fazia-se mais intensa no contexto da expansão do cristianismo, e da conversão dos fregueses das diferentes religiões politeístas, os quais estavam acostumados aos ídolos e ao contacto permanente com as imagens. A prática de muitas das ideias do paganismo (para utilizar o mesmo nome com que a igreja se referia às tradições alheias) como a apropriação de imagens, e a trocas de personalidade foi ganhando espaço e permitindo a inclusão institucional



lizada de imagens de culto no interior do cristianismo.<sup>1</sup>

Mas, se a labor dos teólogos resultou efetiva para conseguir vencer as dificuldades que supunha justificar a utilização de imagens (apesar do veto de Moisés e da aversão para com estas presente nos evangelhos) foi porque houve uma estratégia que encontrou no ato icónico substitutivo um aliado poderoso.

Neste sentido foram os ícones da virgem e as relíquias por contacto os exemplos mais interessantes da aparição do ato icónico substitutivo. O nascimento deste tipo de elementos é tardio respeito à tradição cristã. E a sua validade encontra-se no facto de serem manifestações ou sinais resultantes de um contacto direto com o corpo divino (no caso das relíquias) ou da sua autenticidade enquanto presentes caídos do céu, ou representações originais e contemporâneas ao modelo e por tanto cuja autoria era atribuída a testemunhas da existência de Maria (no caso dos ícones).



Fig. 7 - Mandylion de Edessa, S XVI, Capela privada do Papa no Vaticano.

Nos dois casos tinha de haver um distanciamento com as imagens pagãs, e para isto se recorreu ao argumento destas imagens não serem feitas por mãos humanas, pelo contrário, a ideia de serem objetos enviados desde o céu e resgatados do esquecimento graças a um encontro súbito (trás o qual era-lhes reconhecida sua aura sagrada e sua condição de vestígio do corpo divino) foi estrategicamente divulgada e aceite no seio da religião.

As *ex-brandea* como são conhecidas as relíquias por contato, ou imagens autênticas “referem-se a uma impressão têxtil, que só pode ser deixada por corpos verdadeiros, por exemplo, quando estão nus ou ensanguentados [nelas] Pretendia-se, ler no meio têxtil, a autenticidade do corpo que chegara a estar em contacto com ele” (Belting, 2011, p.59) o contacto corporal preexistente ou assumido era a forma de validar este tipo de elementos, de convertê-los em imagens inquestionáveis devido a sua origem. Conhecidos como *a-cheiro-poiotos* ou em latim *non-manufactum*, este tipo de elementos de culto conseguia afastar-se dos ídolos devido a

---

1 Um desenvolvimento com maior profundidade deste tema pode ser encontrado no capítulo 3 de *Imagem y Culto*, ressaltamos o seguinte parágrafo «En situaciones de necesidad, tanto en la esfera privada como en la pública, es más que comprensible el anhelo de la presencia de una ayuda celestial en su lugar de culto y en su imagen. La idea de una religión era menos importante que el encuentro directo con su representante.» (Belting, 2009 p.56) e mais adiante «Es posible que en la iglesia comunitaria se renunciara a la imagen del templo, mientras que en la esfera privada se mantenían los lares domésticos y demás socorredores de eficacia probada.» (Belting, 2009 p.57 )

sua qualidade de imagens não feitas por mão do homem.<sup>2</sup> Eram objetos carregados de história que mantinham o aura o os poderes milagrosos de Cristo e a sua vez constituíam uma evidência irrefutável da sua existência.

Junto com as *ex-brandea* de origem divina encontramos os primeiros ícones da virgem Maria, uma figura ambígua e pouco referenciada nas escrituras, mas cuja aparição proveio por sua vez da necessidade de representar a encarnação do Deus cristão na terra. A figura de Maria é então desde o início a única forma de representar a Jesus na sua condição de homem nascido de uma mulher de carne e osso “El icono de María surgió en primer lugar a causa del Niño, pues no había ninguna otra posibilidad de representar a Dios hecho hombre que presentándolo como niño y poniéndolo en los brazos de una madre humana.” (Belting, 2009 p. 83)

Dentro das funções que são resgatadas à imagem da virgem e ao fortalecimento do seu culto podemos destacar funções como a criação da evidência de uma existência histórica (as relíquias e retratos originais foram uma prática comum na criação e fortalecimento de imagens de culto) a popularização do mistério de deus como o padre e o filho (para o qual era preciso a figura de Maria como esposa e madre) e a criação de uma figura intercessora com Deus. (Belting, 2009) Mas se no caso das imagens autênticas do rosto de Jesus, ou das impressões do seu corpo, a autenticidade era lhes outorgada pela sua origem misteriosa e antiga, no caso dos ícones da Virgem, foram as lendas de San Lucas ou dos pintores contratados pelos reis magos na sua visita ao nascimento de Jesus, a forma de justificar imagens onde elas estavam proibidas.

Como já foi dito nestes dois casos apresentados estamos perante o que H. Bredkamp definiu como ato icônico substitutivo as imagens de culto agiram como substitutos da figura divina representada «Las reliquias de vestiduras y, como veremos, los retratos considerados auténticos ocuparon el lugar de los cuerpos ausentes, en los que residía la garantía de la existencia histórica de las figuras de culto..» (Belting 2009 P.53) Esta troca era ainda mais dramatizada (ainda é nos lugares onde persistem este tipo de celebrações) em festividades com procissões, onde as imagens surgiam descobertas (nos casos em que figuras estão normalmente ocultas à vista com véus) ou deslocadas de um lado a outro cambiando de lugar como se tratasse de seres vivos.

2 .Ainda que nas tradições antigas estes termos já eram conhecidos e aplicados aos ídolos de culto enviados pelos deuses.

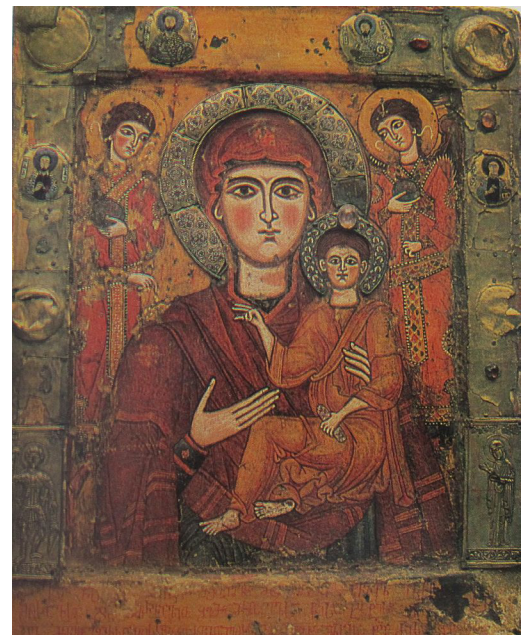


Fig. 8 - Ícone da Madona e o menino do S IX.

## **As imagens como Paládio**



“Tendo assim, pois, disfarçado sua própria presença na de outro,  
qual um mendigo, diverso do que era na nau dos Acaios,  
com tal aspecto desceu pelos muros de Troia. Não houve  
quem descobrisse o disfarce, excetuando eu somente, que logo  
lhe fiz diversas perguntas, que o herói astucioso rebate.  
Quando, porém, lhe dei banho e esfreguei óleo fino no corpo,  
tendo-o provido de roupa e jurado por modo solene  
de só trair de Ulisses o segredo aos Troianos, somente  
quando tivesse alcançado os navios velozes e as tendas,  
somente então me contou todo o plano dos chefes Aquivos.  
Muitos Troianos, depois, tendo morto com o bronze afiado,  
foi-se de volta aos Argivos, levando notícias sem conta.”

Odisseia IV 247-2

Da informação que Ulisses conseguiu obter na sua entrada furtiva a Troia faz parte a localização do Paládio<sup>1</sup>, o Herói já tinha conhecimento das três condições para conseguir submeter a cidade inimiga dos aqueus, e entre estas destacava a necessidade de roubar este ídolo. O Paládio era uma figura em madeira que possuía o poder de tornar invencível a cidade que o alojasse, portanto, só após o seu roubo por parte de Diomedes e Odisseu a cidade pôde ser submetida.

Na tradição grega este Paládio pertence às chamadas *Diipetes* ou imagens arrojadas por Zeus, as quais costumavam ser imagens às quais eram outorgados poderes de proteção. A origem do Paládio aparece na *Biblioteca* de Apolodoro, onde se narra que numa sessão de treino entre Atena e Palas (filha do deus Tritão) na qual se praticava a destreza com a espada, Zeus, reparando na maior habilidade da adversária da sua filha, interpôs a Égide para proteger a Atena. A visão da Medusa no escudo do deus provocou um terror paralisante a Palas, quem não advertiu os movimentos de Atena e foi ferida mortalmente pela espada desta. Como gesto de homenagem, At-



**Fig.9** - Vaso grego do século IV AC. A cena representada corresponde ao roubo do Paládio por parte de Ulisses e Diomedes.

<sup>1</sup> Aclara-se que a figura do Paládio não faz parte da tradição homérica, é o Pseudo-Apolodoro quem recolhe outras tradições narrativas mais antigas e inclui esta parte ao relato na sua *Biblioteca*. Para a origem do Paládio e a fundação de Troia ver Apolodoro, 1985, p.176

ena revestiu a Palas com a Égide<sup>2</sup> e levou-a para o Olimpo onde acompanharia Zeus em forma de uma pequena escultura que seria conhecida como Paládio. Posteriormente, este Paládio caiu acidentalmente do Olimpo por causa da ira de Zeus e foi encontrado por Ilo que entendeu este achado como uma sinal de aprovação divina para construir um templo dedicado a Palas-Atena. Ao redor deste templo a cidade de Tróia seria fundada e o Paládio tornar-se-ia na imagem protetora da cidade.

Resulta interessante a semelhança no trato dado ao Paládio mitológico, com a maneira através da qual foram percebidas e resguardadas algumas imagens de culto ao longo da história do cristianismo, nomeadamente as imagens ou ícones da virgem e o Menino, assim como as chamadas relíquias por contacto. Estas imagens além do que significavam para a instituição eclesiástica, por serem evidências da veracidade da fé cristã, também eram consideradas o mais forte dos aliados por parte de governantes e exércitos. A posse de verdadeiras imagens ou de retratos autênticos por parte de uma cidade, era vista como o mecanismo de defesa mais efetivo. A imagem era mais do que representação, a presença divina tomava partido em favor de quem a tivesse sob proteção, assim sobre as imagens da Madona foi dito que livraram a Constantinopla dos inimigos em diferentes ocasiões, e Maria chegou a ser nomeada a Paládio da cidade assim como chefe do exército.<sup>3</sup>

Mas os exemplos do período bizantino não são os únicos, esta concepção da imagem da Madona com o Menino como Paládio protetor encontra-se também na Idade Média europeia, em territórios tão afastados entre si como a Espanha e a Rússia. A imagens 9 e 10 mostram um ícone russo do século XV e uma página de um manuscrito iluminado espanhol do século XIII. O ícone russo é a ilustração idealizada de um evento histórico ocorrido no século XII na cidade de Novgorod. Segundo o relato, a cidade foi atacada pelo exército do antigo principado de Suzdália, no enfrentamento, um ícone da mãe de Deus tinha sido transportado pelo arcebispo desde a igreja até as muralhas da cidade com o objetivo de encorajar o exército atacado. No combate, as flechas inimigas tentaram destruir a imagem



Fig. 10 - Ícone Russo que representa a batalha de Novgorod e a reação da imagem ofendida pelo exército invasor. (s.d.). S XV.

2 Com a égide o Paládio também será portador da Medusa, é dizer o ídolo estará imbuído do poder desta. [O episódio é narrado por Apolodoro *Biblioteca* III 12.3]

3 Para uma exposição mais ampla deste tipo de utilizações da imagem como objeto apotropaico se recomenda ver o capítulo 4 de *Imagen y culto* de Hans Belting (2009)

mas não conseguiram este objetivo, e, em troca pela agressão o exército de Novgorod recebeu a ajuda divina e a fortaleza para poder vencer aos invasores.

Um episódio semelhante encontra-se numa das páginas de um manuscrito iluminado dedicado às *Cantigas de Santa Maria*, cuja autoria é concedida ao Rei Alfonso X de Castela. A ilustração apresentada corresponde à copia do mosteiro do Escorial (também conhecido como códice rico ou J.B.1 )<sup>4</sup> e ilustra a cantiga CLXXXI.<sup>5</sup> Originalmente escrita em língua galego-portuguesa, esta cantiga narra um episódio bélico no qual dois reis de Marrocos se enfrentam. O rei da cidade que está a ser atacada tem como aliados os cristãos, os quais o aconselharam a levar para o combate uma imagem da Virgem e o Menino que estava dentro da cidade. Seguindo este conselho, os aliados conseguem vencer o rei invasor, Aboyuçaf, cujo exército tinha assolado tudo quanto encontrava fora das muralhas da cidade.

É importante assinalar que nestes dois exemplos, além da força e a motivação que a imagem da Mãe de Deus logra imbuir naqueles que lutam sob a proteção do seu ícone, há também (pelo menos nas tradições orais populares) uma reação de espanto e pavor perante a imagem, que influi no desenvolvimento das batalhas; a cantiga narra como o exército inimigo da imagem é derrotado militarmente, e como alguns dos seus membros fugiram de espanto perante a visão da Virgem (a qual é descrita como espelho dos anjos e dos santos)

Neste ponto sentimos a tentação de comparar o poder apotropaico do rosto da Medusa (associada ao Paládio e às representações de Palas-Atena) com o poder outorgado às imagens de culto dentro do cristianismo. A proteção e a efetividade no combate, assim como os perigos relacionados a uma errada manipulação, fazem parte dos distintos relatos do objeto mitológico e da reconstrução histórica (mitificada) do poder das imagens no cristianismo. Os usos militares adjudicados variam entre a utilização das imagens como talismã protetor, objeto dissuasor e atemorizador, assim como invocadores de uma força sobrenatural aliada no ataque.

Da mesma forma que a face dupla da Medusa foi mencionada nas páginas anteriores, a ambiguidade própria do apotropaico está presente nas imagens sagradas como a da Virgem e o Menino; se no caso do monstro da



Fig. 11 - Ilustração da cantiga CLXXXI de Santa Maria (Ver anexo II)

4 Existem quatro manuscritos conservados todos eles procedentes da corte do Rei Alfonso X

5 Ver Anexo II

mitologia, a polaridade existente no seio do apotropaico (lembramos mais uma vez a definição etimológica na qual este adjetivo é definido tanto como aquilo que afasta o mal, assim como o execrável que faz fugir) é exacerbada pelo facto da Medusa ser, para todos, uma perigosa “inimiga”, ao mesmo tempo que é aliada dos que conseguem desviar e controlar para seu benefício a força que dela emana. No caso das imagens cristãs a polaridade ocorre na medida em que a mesma imagem que é alvo de fervor e adoração, isto é, que está presente no quotidiano como objeto protetor e veículo de encontro com o sagrado, tem também uma utilização militar na qual ela se torna no ominoso que debilita e faz fugir os adversários daqueles que a possuem.

A liberdade e a maleabilidade da Medusa aparece também no caso da imagem cristã relatada na Cantiga da corte espanhola, a Virgem do ícone esta disposta a ajudar mesmo aqueles que não tem uma ligação espiritual com ela (*a gente d’ outra lei e descreuda*)<sup>6</sup>, a imagem torna-se num dispositivo aliado, por cima da relação que com esta pode ser tida. Parece-nos pertinente dizer que mais do que uma relação de fé com a imagem, nestes exemplos há uma utilização política da imagem religiosa, uma utilização que tem grandes semelhanças com o tipo de imagens do qual vamos falar no seguinte capítulo.



---

6 Ver anexo II





## IMAGENS DE VIOLÊNCIA

## **As imagens da violência** o poder das imagens.



“La historia de la imagen entendida como medio de representación de las circunstancias propias de una contienda es tan antigua como la historia misma de la humanidad . Y también lo es el esfuerzo por representar al adversario en una situación de inferioridad o indefensión, sin que importe ni la época ni el material utilizado” (Junger, 2005, p.109)

No extenso espectro das imagens, o poder apotropaico não é propriedade exclusiva do sagrado, o nosso objetivo nas páginas seguintes será explorar uma outra categoria de imagens, que a partir de uma perspectiva muito mais pragmática, podemos dizer que possui a sua própria manifestação de força apotropaica. As imagens que representam ações de violência, como as imagens da guerra, os arquivos jornalísticos, policiais ou criminalísticos, assim como algumas representações presentes na arte, quando estrategicamente disponibilizadas ao público, possuem uma carga dissuasora e ameaçante que guarda algumas semelhanças com o caráter do objeto consagrado, embora, como veremos, também as separe radicalmente desta categoria.

O tipo de imagens sobre o qual estamos a falar, são regularmente representações de ações violentas cometidas por indivíduos ou grupos para com os seus semelhantes, nas que se evidencia a execução da força como meio de resolução de conflitos, assim como as representações nas que se logra transmitir esta potencia de ação sem que por isto a imagem contenha o registo iconográfico de um ato violento (aqui podemos pensar nos desfiles militares, ou na demonstração da capacidade bélica de um grupo em rebelião a partir da pose e exibição do armamento). Estamos nos âmbitos da documentação, da propaganda e da denúncia, aos quais pertencem sobretudo os extensos arquivos fotográficos da nossa era, mas também expressões artísticas cujas origens se remontam até Babilónia.

Devemos aclarar que a manifestação da qualidade apotropaica para este tipo de imagens não tem a ver com um encontro pessoal com o divino, nem com a utilização da imagem como Paládio ou talismã protetor. O caráter dissuasório que propomos tem a ver com a capacidade (pelo menos assim percebemos a insistência em sua utilização) de servir como advertência ilustrada do que pode acontecer àqueles que se opõem aos detentores da força, ou a quem pretenda violar alguma regra ou lei dentro de um contexto determinado.



Fig. 12a - Estela de Naram-Sin. Nesta representação em arenito o rei de Acad é maior e esta por cima dos seus soldados. Por toda a cena se vem os corpos dos inimigos esmagados e a superioridade do exercito vencedor.



Fig. 12b - Estela de Naram-Sin. Detalhe.

Como a citação introdutória deste capítulo diz, as representações dos monarcas e os seus poderosos exércitos a demonstrar sua força e poder militar estão presentes desde o mesmo nascimento das civilizações. As imagens dos vencedores a esmagar aos seus adversários utilizando nas representações das vitórias marcadas diferenças de escala para acentuar a força de uns em detrimento da debilidade dos outros, tinham como objetivo comemorar as conquistas e construir a memória histórica das cidades, ao mesmo tempo que funcionavam como dispositivos onde a dissuasão e a advertência estavam implícitos ao representar orgulhosamente o poderio económico e militar da classe governante. Exemplos disto podem ser vistos em peças tão antigas como a estela de Naram-Sin do império Acádio (séc. XXII a.C) ou as cenas das portas de Balawat na antiga Assíria (séc IX a.C). Este tipo de objetos podiam ser parte das alaias dos poderosos (e portanto a sua utilização ocorria na esfera privada) ou ter a forma de esteles e ornamentação arquitetónica, e serem destinadas ao espaço público.

O poder das imagens faz parte do espetáculo ao redor dos conflitos, e neste espetáculo a conquista ideológica passa pela dissuasão, nesta passagem o discurso e as imagens têm um papel protagonista: “abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir, antes da morte, o pânico da morte”<sup>1</sup> (Virilio, 1993 p.12) diz Paul Virilio em *Guerra e cinema*, e mais adiante continua; “não existe, portanto, guerra sem representação ou arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, antes de serem instrumentos de destruição, as armas (entre as quais inclui-se a câmara) são instrumentos de percepção”<sup>2</sup> (Virilio, 1993 p.13)

Neste ponto a Medusa vem mais uma vez em nossa ajuda, ou pelo menos a leitura que Jean Pierre Vernant (2001) fizera dela, ao descrevê-la como uma das representantes da alteridade e das experiências gregas com o outro. Segundo este autor na figura da Medusa a alteridade é uma característica extrema, ela representa o ominoso “o horror pavoroso do que é absolutamente outro, indizível, impensável, o caos: para o homem significa enfrentar a morte...” (Vernant, 2001 p.16) Nela há uma precipitação, um declive, um encontro com o horror. E este enfrentamento é sempre fron-

1 Assumimos que a depender do circuito de circulação das imagens, o adversário (para utilizar as palavras de Virilio) pode ser o exército inimigo ou as nações que se opõem a um determinado programa, mas também, em escalas menores, podem ser o opositor político, os grupos de delinquência organizados ou o criminoso comum.

2 O parêntese é meu mas coincide com as ideias desenvolvidas no livro de Virilio sobre o desenvolvimento da câmara e o cinema como equivalentes às armas de guerra.

tal, é sempre direto. Nesta frontalidade, neste face a face, há um posicionamento simétrico com o monstro. Ao olharmos para a Medusa somos apanhados por ela e possuídos pela sua potência de morte, na face da Medusa o nosso olhar fica atrapalhado e nela nos reconhecemos, mas a imagem que vemos é mais do que um reflexo da realidade, é uma visão aterrorizante do além, da alteridade espectral que seremos após nós tornarmos em pedra (Vernant, 2001) Vamos arriscar e dizer que com as imagens da violência acontece algo semelhante: ao olhar para elas, nós enfrentamos a morte, a dor, o sofrimento que nelas é representado, ou que aparece como potência. O pânico da morte antes da morte do qual Virilio falara, é aqui parte do poder apotropaico destas imagens, a revivificação contínua de um acontecimento do passado no presente, projetando-se como possibilidade de repetição no futuro.

Por conseguinte, se no espaço do sagrado, o reconhecimento do Outro na imagem é o dispositivo mediante o qual podemos explicar as razões que conduzem à adoração, ao temor e a fé no poder das imagens, no caso das imagens de violência, o temor (a proposta é nossa) e a identificação da carga apotropaica, provêm de um reconhecimento de nós próprios no representado e da identificação de uma provável condição futura. Com as imagens de violência, e o caso torna-se mais evidente no caso da fotografia, não há espaço, nem necessidade de consagração, o caráter testemunhal do documento, a forma “foi assim” do registro, torna-se quer por empatia, quer por experiência ou por indução do texto que acompanha a imagem, em “poderia acontecer-me”.



Fig. 13a - Estandarte de Ur, painel A. A representação da paz aparece numa das faces deste delicado objeto encontrado na atual cidade de Bagdad no Iraque.

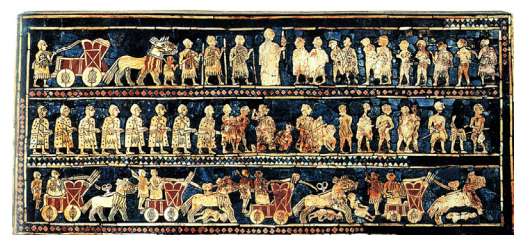


Fig. 13b - Estandarte de Ur. O painel B representa a guerra, complemento da paz e uma das duas faces da vida para esta antiga sociedade mesopotâmica.



Fig. 14 - *No se puede mirar*, da mesma maneira como não podemos olhar diretamente a Medusa, a visão de um fuzilamento resulta insuportável. Esta impossibilidade abrange tanto as vítimas que ocultam o olhar perante a visão ominosa das espingardas, assim como a testemunha direta que reproduz a cena e exclama as palavras que aparecem como legenda para que finalmente nós, espectadores, as repitamos.

Esta imagem faz parte da serie *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya y Lucientes.

## **As imagens fotográficas**



É claro que a fotografia e as telecomunicações digitais aperfeiçoaram o dispositivo de propagação e distribuição (cada vez mais imediata) das imagens, acentuando a sua função de dispositivo dissuasor. Pense-se por exemplo nas séries de gravuras *Les grandes misères de la guerre* (1633) de Jacques Callot e *Los desastres de la guerra* (1810-1815) de Francisco Goya, ou na série dedicada à primeira guerra mundial realizada pouco mais de um século depois por Otto Dix, hoje fala-se de uma mensagem anti-belicista nestas séries mas o número de impressões e o acesso às imagens esteve condicionado a círculos especializados; por exemplo, da obra de Goya só foram feitas duas impressões enquanto o artista esteve com vida, e as edições para a sua distribuição começaram depois da morte deste e quase cinquenta anos após a finalização das chapas.

Mas o referido aperfeiçoamento da fotografia não se deveu somente ao resultado de uma maior velocidade na produção-partilha, foi também o resultado de uma mudança de registo, uma mudança no estatuto das imagens; com a fotografia (pelo menos desde a sua definição mais lata) há uma ligação inelutável à realidade que nem o texto, nem a imagem gráfica contêm. A fotografia constata aquilo que na gravura fica suspenso —o «Yo lo vi» e o «Así sucedió»— e que se assume como legenda em *Los desastres*, parece coincidir com o que Barthes denominou o noema da fotografia, o «isto-foi» fotográfico provem da sua condição indicial e funciona (ou pelo menos pretende) como certidão, enquanto que a legenda das gravuras no máximo constata que coisas semelhantes puderam ter acontecido. (Sonntag, 2015)

A ligação com a realidade, seja qual for a forma como acontece, parece ser um potenciador da qualidade apotropaica das imagens. Como Bruno Latour anotara, as imagens da arte tem sido percebidas como testemunhas deficientes, e os esforços por libertar da subjetividade a documentação, assim como as imagens de culto, têm sido variados “The more the human hand can be seen as having worked on an image, the weaker is the image’s claim to offer truth.” (ICONOCLASH, 2002, p.16) Neste sentido encontramos uma semelhança entre a velha teoria da fotografia —que a declarava como um ato no qual a natureza se retratava a si própria— e o conceito de a-cheiro-poiotos que introduzimos em páginas anteriores. Nos dois casos há uma intenção de deixar fora a intervenção humana e a ação da mão, isto é, a subjetividade de um artista ou dum operador, é percebida como debilitadora da força das imagens e profanadora da sua origem.

Sobre esta inelutável relação direta que a fotografia tem com a realidade e que funciona como pano de fundo, aparecem o que para nós são as

condições que uma fotografia tem de ter para que possa ser utilizada como elemento de mobilização e dissuasão, e agir como imagem apotropaica. O nosso objetivo nas seguintes páginas, será basear-nos nos estudos de Barthes sobre a fotografia e analisar dois dos processos de conotação que este autor estabeleceu como presentes neste meio e que consideramos os mais importantes e evidentes nas fotografias em contextos de conflito.

## O texto da Imagem

Não é este o espaço para expor as diferentes teorizações ao redor da imagem e do ato fotográfico, basta-nos dizer que hoje é cada vez mais difícil que as fotografias, mesmo quando fazem parte do foto-jornalismo ou da documentação, possam ser percebidas como testemunhas transparentes e objetivas dos acontecimentos que nelas são apresentados, seríamos muito simplistas ao pretender que pelo facto de uma imagem fotográfica conter o registo de uma ação de violência, de ser distribuída e apresentada de diversas formas a um público geral, a mesma provocasse uma única reação em todos os indivíduos. Os teóricos da fotografia há muito tempo anotaram a impossibilidade de tais conclusões. À definição de Barthes da fotografia como contingência pura, somam-se vozes como a de J.M Shaeffer que declarava que na imagem fotográfica “o que está em questão não é a relação entre a imagem e seu impregnante, mas a relação entre a imagem e uma afirmação verbal identificadora” (Shaeffer, 1996, p.73) Ou Allan Sekula para quem “a fotografia, isoladamente, tem apenas possibilidade de significado. Só mediante a sua inclusão numa situação discursiva concreta pode produzir um resultado semântico claro” (Trachtenberg, 2013 p. 392)

Também Susan Sontag em *Olhando o sofrimento dos outros*(2015), chama a atenção para a impossibilidade da existência de um consenso geral, de uma resposta em forma de um nós totalmente abrangente perante as imagens produzidas durante os conflitos bélicos. As imagens, constata Sontag, são úteis em quanto carregadas de política, ou seja, com potencialidade de identificação e reescrita “basta alterar a legenda da fotografia e a morte... podia ser utilizada e reutilizada.” (Sontag, 2015 p.17)

O texto escrito é tal vez a forma mais clara em que a afirmação verbal identificadora ou a situação discursiva é apresentada no foto-jornalismo, o título, as legendas, ou o texto que as fotografias acompanham são os

dispositivos utilizados para isto, a sua função consiste em direcionar a interpretação da imagem fotográfica a depender sempre dos critérios e do pensamento dos publicadores. É neste direcionamento nesta capacidade de conduzir a leitura da imagem, que a mensagem escrita pode possuir parte da carga apotropaica da imagem, a utilidade da qual Sontag fala tem a ver com as possibilidades de utilizar o caráter indicial da fotografia para criar entre outras reações, a indignação, a rejeição, mas também a dissuasão.

## A pose e as imagens de violência

Junto com o texto, a pose parece-nos o outro processo conotativo de maior importância com o qual o caráter apotropaico da imagem fotográfica se fortalece.

Ao pesquisar num dicionário a palavra pose encontramos que nas suas significações mais simples ela pode ser entendida pelo menos em três acepções diferentes; a pose como postura do corpo, como imobilização voluntária para ser retratado, ou como posição corporal para dar nas vistas.<sup>1</sup> Ao reparar nestas três definições conclui-se facilmente que elas não são auto-excludentes e que a encenação do eu, a auto-apresentação, é o lugar comum para todos os sentidos do termo.

Para Barthes, a definição de pose aparece primeiramente em *A mensagem fotográfica* (1984), onde é concebida como um processo cujo poder consiste em que o “leitor recebe como uma simples denotação aquilo que, efetivamente é estrutura dupla, denotada-conotada” (Barthes, 1984, p.18) A pose é, portanto, um processo de conotação que funciona a partir da modificação do real. Esta modificação pode ser conduzida pelo fotógrafo na procura de um sentido narrativo ou um ideal estético, assim como pelo sujeito fotografado, que, sabendo-se alvo da câmara procura controlar a forma como será apresentado ao outros.<sup>2</sup> Mas a pose nem sempre é prepa-

1 Pose. (n.d). Em Priberam dicionário em linha. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/pose>

2 “Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseo-me antecipadamente em imagem. Esta transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria o meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer (Barthes, 2001, p.25)



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

Nos exemplos apresentados nas imagens 15 à 18, o dispositivo da pose evidencia-se no gesto militar de segurar a arma, apresenta-se também em elementos como os uniformes utilizados, as expressões dos rostos, etc. Mas nestes casos as poses são dispositivos que existem antes do ato fotográfico, a fotografia funciona então como confirmação da pose, já que ela (a fotografia) “só é evidentemente significativa porque existe uma reserva de atitudes estereotipadas que constituem elementos já feitos de significação” (Barthes 1984 p.18)

É possível que os gestos sejam acentuados e preparados para a fotografia mas estes fazem parte de uma ação pre-fotográfica e a pose no caso da representação de um conflito age como apotropeu, como ameaça. E a reprodução fotográfica é a reprodução e propagação desta ameaça.

rada para a câmara, às vezes ela faz parte de atitudes e gestos estereotipados que permitem identificação dos indivíduos como pertencentes a um grupo, e portadores de certos valores ou características. A pose nestes casos é um procedimento pré-fotográfico, que não precisa da fotografia para existir e configurar-se. Na fotografia de uma formação militar não podemos dizer que os sujeitos estavam a posar para a câmara, a formação, as poses e os gestos estavam ali antes da câmara e sobreviveram o acionar desta.

Em *A câmara clara* (1984)—outro dos textos de Barthes escrito 18 anos depois do anteriormente mencionado e presente em *Obvio e o obtuso*(1984)— a pose passa de uma técnica do Operator e uma atitude do alvo a ser “o termo de uma «intenção» de leitura” A pose passa pelo reviver do momento da obturação e é o observador quem consegue este objetivo ao fazer “...recair a imobilidade da foto presente no «disparo» passado, e é essa paragem que constitui a pose.” (Barthes, 2001, p.111)

Mas a pose também, ou pelo menos assim será assumido neste escrito, pode ser um resultado construído a partir de um processo de seleção, num sistema de imagens “obeso”<sup>3</sup> no que o ato de filtragem daquilo que será mediatizado, tem como objetivo escolher uma fotografia entre milhares, fotografia que cumpra com os parâmetros estabelecidos por um padrão definido pelo emissor das imagens, e que para tornar-se em estereótipo<sup>4</sup> precisará de estratégias de repetição, de circulação contínua.

3 Obeso no sentido em que Baudrillard dera ao termo; a obesidade referida nem só como condição do indivíduo, também no sentido social e dos diferentes sistemas ligados. Nas próprias palavras de Baudrillard a obesidade aparece também como “obesidade de simulação à imagem dos sistemas atuais que engordam com uma quantidade de informação que nunca dão a luz, obesidade característica da modernidade operacional, no seu delírio de tudo armazenar e de tudo memorizar, de ir, na mais total inutilidade, ate aos próprios limites do inventario do mundo e da informação e de estabelecer, ao mesmo tempo, uma potencialidade monstruosa da qual não há representação possível, que não é sequer já possível pôr em jogo” (Baudrillard 1991, p.25)

4 Por estereotipo aceitaremos a definição feita por Craig Owens, no seu ensaio *The Medusa effect* onde se refere ao estereotipo como uma forma de inscrever o corpo “into the register of discourse; in it, the body is apprehended by language, taken into joint custody by politics and ideology” (Owens 1992, p.194) e mais adiante utiliza o termo apotrope, já conhecido por nós, e que define como um gesto “executed with the express purpose of intimidating the enemy into submission” (Owens 1992, p. 194) O apotrope, assim como a pose, como o estereotipo, possui uma ameaça, já que baseia o seu poder na dissuasão mais do que na persuasão (como é o caso da retórica)





Figs. 19 a 22



Figs. 23 a 26

O caso torna-se mais complicado no caso das imagens 19 a 26, o que vamos dizer é que nelas a pose é em parte o resultado de uma ação pós-fotográfica, ou seja que ao serem imagens publicadas por meios de comunicação são sujeitas e costumam responder ao mesmo padrão. Sem dúvida nos momentos nos quais estas fotografias foram tiradas, houve centenas de fotografias a documentar estas mesmas ações, o mesmo fotógrafo terá tirado uma e outra vez imagens semelhantes do desenvolvimento da ação, mas a edição e posterior publicação da informação requer da seleção de uma imagem ou um grupo de imagens e é nesta seleção em que a pose é forçada a estabelecer-se, esta torna em estereótipo.\* O dramatismo das imagens, a suspensão no momento prévio ao contato, a clara diferença na capacidade da força dos protagonistas, o ocultamento dos rostos, e a total redução do corpo morto carregado em sacos, conformam os padrões fixos com os que este tipo de imagens são publicadas e apresentadas publicamente.

\* Não podemos esquecer que o conjunto de táticas dos grupos de contenção correspondem a estratégias policiais e militares que baseiam-se em gestos e movimentos para conseguir a submissão e respondem a uma codificação treinada repetidamente, nas que o apotrope, o gesto ameaçante faz parte.

## **Um interessante ponto de encontro**

Temos apresentado dois tipos diferentes de imagens apotropaicas cada uma exemplificando as acepções etimológicas deste termo. É a nossa oportunidade para apresentar um caso no qual a qualidade do apotropaico se evidencia nas suas duas faces (o sagrado que afasta o mal e o ominoso que gera rejeição)

Ao olharmos as fotografias que Ahlam Shibli tirara dos cartazes comemorativos e dos altares dedicados aos mártires da segunda intifada palestina repararemos que os sujeitos fotografados posam com gestos semelhantes aos dos milicianos nas imagens referenciadas no capítulo anterior; homens e mulheres a carregar metralhadoras são apresentados junto a textos em árabe relativos ao Corão. Estes cartazes que se encontram tanto nas ruas como em espaços privados dentro das casas, cumprem um função muito diferente à das imagens de imprensa que contem sujeitos em ações semelhantes.

Podemos imaginar que um hipotético encontro com estes cartazes nas ruas de uma cidade ou num Jornal israelita poderia conter uma carga amedrontadora e ameaçante devido à inserção de aparentes mensagens de guerra no espaço inimigo. Estas imagens e colagens fotográficas contêm a simbologia e os elementos de conotação que as poderiam definir (sob a lógica proposta até agora) como imagens apotropaicas; a pose dos sujeitos a exibir as metralhadoras, alguns símbolos relacionados com a identidade palestina, assim como o texto sobreposto fazem parte de elementos reconhecidos e considerados adversos aos países aliados de Israel.

Mas no caso destes retratos palestinos, a imagem e a pose neles retratados não funcionam como um gesto de dissuasão, ou de geração de emoções de rejeição. O contexto familiar e íntimo onde estas imagens são expostas, e a ligação emocional entre os retratados e as pessoas que possuem estas imagens (os familiares espectadores) as tornam em objetos comemorativos, veículo de validação da condição de mártires daqueles, e imagens que agem como dispositivos de proteção.

Temos de dizer que além dos processos de conotação, o tipo de reação e a eficácia no encontro com a imagem depende do circuito onde estas são utilizadas, aliás, do espaço onde forem inseridas.

A função apotropaica que lemos na utilização das imagens nas cenas retratadas por Ahlam Shibli se assemelha à das relíquias e amuletos, a disposição dos retratos nos espaços interiores assim como o cuidado para com estas, fazem lembrar os sacrários dos templos cristãos (um paradoxo se temos em conta a rejeição da religião islâmica para com o culto às imagens) embora o conteúdo iconográfico da imagem, a simbologia nela presente, se assemelhe à dos dispositivos de persuasão militar.



Fig. 27 - Ahlam Shibli, *Death No 25*, 2012.

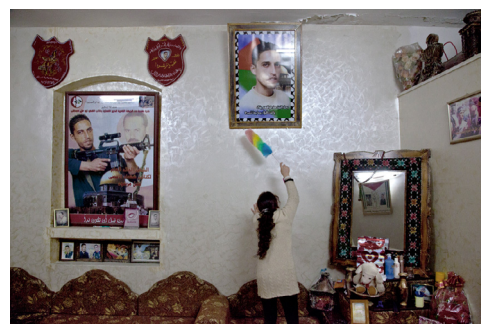


Fig. 28 - Ahlam Shibli, *Death No 33*, 2012.



## PARTE II



## O PROJETO DE ATELIER

## **As estratégias alegóricas o jogo na articulação**



Aquém das considerações apresentadas até agora neste relatório, isto é, antes de descobrir as relações e os pontos de encontro propostos entre imagens de diversas origens, houve uma característica essencial a partir da qual o projeto começou a ser pensado e desenvolvido; o trabalho de arquivo, aliás, baseado em diferentes estratégias de apropriação de imagens preexistentes.

Nas primeiras aproximações do desenvolvimento da componente experimental deste projeto, foram resgatadas algumas práticas utilizadas no primeiro ano do mestrado, e que fazem parte daquilo que Craig Owens e outros críticos de arte dos anos oitenta chamaram estratégias alegóricas. Convém neste ponto fazer uma breve introdução do que o estadunidense queria dizer com estas palavras, e assim prosseguir com a descrição das diferentes etapas do trabalho a que este relatório faz referência.

“ In allegorical structure, then, one text is read through another, however fragmentary, intermittent, or chaotic their relationship may be; the paradigm of the allegorical work is thus the palimpsest.” (Owens, 1992, p.54)

O desenvolvimento de muitas expressões artísticas posteriores à modernidade mais do que ter gerado uma direção estabelecida ou o surgimento de movimentos artísticos tem como característica unificadora uma atitude perante os meios disponíveis; o uso do vídeo, das impressões, das projeções, da colagem, assim como o uso dos meios e temas tradicionais das artes.

Alguns críticos de arte dos anos oitenta, entre os quais figura Craig Owens coincidem em chamar às atitudes na criação do pós-modernismo e à contemporaneidade de impulso alegórico, opondo-as às atitudes do modernismo. Esta contraposição tem a ver com a atitude da arte perante a alegoria; se no caso do modernismo a alegoria foi rejeitada com contundência ao ser percebida como suplemento alheio à arte, no segundo, a alegoria via-se convertida numa atitude, e uma técnica utilizada contínua e sistematicamente pela arte desde o movimento Dadá até nossos dias.

Este autor relaciona o renascimento da alegoria como uma resposta ao afastamento e exclusão da tradição do passado. A principal característica da alegoria é para Owens capacidade desta “para resgatar do esquecimento



Fig. 29 - Robert Rauschenberg, *Canto IX: Circle Six, The Heretics* da série *Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno*, 1959-60.



Fig. 30 - David Salle, *Sextant in Dogtown*, 1987.

A obra gráfica de Robert Rauschenberg e as séries de pinturas de David Salle são dois casos exemplares e paradigmáticos do uso da fotografia e sua apropriação para a criação de peças que vão para além do ato fotográfico. No caso do primeiro, a fotografia passa por diferentes momentos até a sua transposição final no papel onde será intervencionada e deixará de manter a sua unidade original para passar a compor outra coisa. No caso de Salle, a fotografia e a iconografia popular são traduzidas e codificadas com os meios da pintura na criação de justaposições de imagens e temáticas.

histórico aquilo que ameaça desaparecer” baseando-se em dois impulsos fundamentais “uma convicção da distância do passado e o desejo de redimí-lo no presente”

Para o crítico espanhol José Luis Brea este impulso alegórico é também o sintoma dum efeito barroco que por sua vez é reflexo do desenvolvimento das sociedades, aliás, da acumulação de imagens, de ecrãs e de potenciais comunicativos, assim como da aceleração nos fluxos de informação que têm saturado o universo visual.

“se viene produciendo así lo que creemos acertado llamar un efecto barroco [...] no se trata ya, pues, de un barroco de las simetrías puras, implacables, de bucles circulares e infinitos, sino de un barroco delirante, manierizado, aberrante, cuajado de accidentes y anexactitud, abierto en espirales excéntricas, que multiplica exponencialmente sus escenas, liquidando todo exterior.” (Brea, 1991, p.39)

Esta definição da alegoria tem então diferentes ligações com a arte pós-moderna e contemporânea e é caracterizada pelas suas diferentes estratégias: apropriação, site specificity, impermanência, acumulação, discursividade e hibridação.

A apropriação, é evidenciada na utilização da imagem mecânica, de imagens já criadas “O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-o como sua intérprete.”(Owens, 2004, p.114) Um exemplo claro de este procedimento, tem a ver com a utilização da fotografia como imagem veículo, ou seja, imagem cuja representação indicial permite a sua utilização direta assim como a sua tradução em gestos e expressões próprias de outros meios como o desenho e a transferência. Mas as estratégias de apropriação incluem também a apropriação de obras específicas e de procedimentos de outros artistas, assim como de dispositivos relacionados com a instituição da arte, e dos meios de difusão ( por exemplo a fotografia artística que replica os parâmetros da publicidade)

As outras estratégias de nosso interesse como a acumulação e discursividade, aparecem em operações como a sobreposição e a justaposição de elementos alheios, ou seja na parataxe<sup>1</sup>, e no ato de ir e vir entre os planos da

---

1 Entendida cá como justaposição de elementos sem uma relação de ordem, ou subordinação.

imagem, entre as materialidades conseguidas, entre os diferentes registos utilizados, onde se geram conexões e formam hierarquias; aparece assim o palimpsesto e a colagem como possibilidades de utilizar e induzir ocultamentos para forçar aparições.<sup>2</sup>

No ato de sobrepor aparece por sua vez o ocultamento do que estava antes, e se assume a perda pelo que virá depois. No trabalho com a sobreposição de imagens, de gestos e meios no mesmo suporte, a ideia de palimpsesto aparece como paradigma, lembremos que neste tipo de objetos, de reutilização de uma superfície, mesmo que houvesse um procedimento de apagado e de ocultamento, os sinais do texto antigo ficam no suporte, é dizer como característica todo palimpsesto tem pelo menos uma *scriptio inferior* -a mais antiga- e um *scriptio superior*. No caso do desenho estas diferencias temporais entre as diferentes camadas só são relevantes na medida em que assim for pretendido. Nem sequer se tem a necessidade do apagamento daquilo que se tinha anteriormente, pelo contrario é possível trabalhar paralelamente em camadas diferentes e pode até procurar-se que a informação gráfica que está presente numa primeira etapa, tornando estranha e ilegível a informação das camadas posteriores.

● ● ●



Fig. 31 - Nina Papaconstantinou, *Wang Wei, Essays on Painting*, 2011.

Fig. 32 - Cecily Brown, *Untitled (Paradise)* 2014.

2 Mais uma vez citamos a José Luis Brea: “El mundo se ha saturado de trazos, de escrituras. Ha devenido palimpsesto, acumulación interminable de texto sobre texto, de fragmento sobre fragmento, memoria cegada de potenciales de significancia que se han superpuesto, pero que no se han organizado conforme a algun orden de verticalidad que pudiera responder de continuidades geneaógicas. Sino que se han distribuido según figuras de despliegue y diseminación, en dispersiones estratificadas que han articulado toda fricción de los campos semánticos como una física de fluidos, entre partículas concomitantes que entrechocan sin soldarse, elásticamente.” (Brea, 1991, p.41)

## **Algumas referências na arte**



O tríptico criado por Robert Overweg *The evolution of war iconography*, é trazido como exemplo do poder projetivo e alegórico que uma imagem fotográfica (o fragmento à esquerda) pode chegar a ter. Na sua qualidade de elemento documental e portanto de registo dum acontecimento específico (o apelo a um helicóptero por parte de um soldado estadunidense durante a guerra no Vietname). O poder icónico da imagem foi primeiramente explorado criando-se um segundo momento de iconicidade na projeção que desta foi feita no filme *Platoon* (1986) a ação representada em estas duas imagens são muito diferentes, e o gesto da sinalização para a manobra de evacuação foi levada ao gesto dramático da morte numa das cenas mais emblemáticas da cinematografia de guerra e capa das múltiplas versões para a distribuição comercial do filme. A fotografia de guerra é bem conhecida entre os historiadores e especialistas, mas o alcance logrado pela representação cinematográfica é muito maior, chegando a deslocar o modelo original do qual o diretor de cinema admite a influência. A imagem à direita, faz parte de um videojogo de guerra chamado *Call of duty: Black ops*. Nesta imagem o referente aproxima-se mais à imagem do centro, já que também representa a morte de um personagem na realidade virtual do universo simulado. A realidade passa assim a ser referente do cinema e este, por sua vez, daquela outra realidade, a virtual.

A divisão do formato neste trabalho é uma referência direta aos trípticos e relicários cristãos, onde se costumava representar diferentes cenas do imaginário desta religião. Além disto, o gesto de levantar os braços parece assumir o ademan de adoração ou elevação duma súplica.



Fig. 33- Robert Overweg, *Evolution of war iconography*, 2011.



Fig. 34 - David Levinthal, *Untitled*, from the series *Hitler Moves East*, 1972-1975.

Outro exemplo interessante de apropriação, são as fotografias de *Hitler Moves East* (1974-77) de David Levinthal. Nesta série o fotógrafo se vale de maquetas e figuras de soldados em miniatura para encenar um fato histórico concreto: a tentativa de invasão de Rússia por parte do exército de Hitler. As fotografias em tons sépia são acompanhadas por legendas obtidas de documentos históricos, criando uma tensão entre realidade e ficção que as decisões técnicas como a pouca profundidade de campo, o desfoque e a granulação acentuam, tornando por vezes difícil reconhecer a trucagem do dispositivo.

Em *Hitler Moves East*, vemos como as imagens produzidas durante uma época são a base para a criação artística que toma prestados códigos culturais de representação próprios dos arquivos documentais da segunda guerra mundial.

“...las fotografías de *Hitler Moves East* formulan que los medios visuales construyen ficciones, pero más acusadamente cuando se trata de la historia colectiva y de su mitología. El resultado es, en consecuencia, imágenes de imágenes, modelos de modelos visuales, que cuestionan el modo en que nace la ideología de la historia, en la que toman parte sus creadores, los perdedores y el público que acepta esta iconografía como la única y verdadera” (Bravo, 2006, p. 231)



Fig. 35 - David Levinthal, *Untitled*, from the series *Hitler Moves East*, 1972-1975.

o o o

Outro artista de interesse é o espanhol Pablo Alonso Alonso e a sua série de pinturas em aerógrafo são de especial interesse y seu estudo resulta pertinente no desenvolvimento deste projeto. Do primeiro, o que cabe ressaltar são as estratégias utilizadas como a apropriação de imagens midiáticas, a imagem fotográfica é o principal meio de trabalho nesta série (o artista utiliza a técnica de projeção de imagens para a realização das pinturas geralmente isolando os corpos dos atores). Alonso também faz uso de diferentes linguagens sobrepostas na criação das imagens: aos desenhos lineares do espaço de trabalho do artista, feitos com acrílico, mas de uma forma que fazem lembrar o desenho com caneta ou marcador, são sobrepostas pinturas feitas com aerógrafo e tinta nas quais se representam imagens de jornais em grandes escalas. Os efeitos conseguidos são absolutamente opostos, assim como as imagens representadas.



Fig. 36 - Pablo alonso alonso, “Orgaz”, 2002.





Fig. 37 - Leon Golub, *This could be you 9*, 2001.



Fig. 38 - Leon Golub, *We could disappear you 8*, 2001.

Num sentido muito diferente achamos relevante referenciar um artista cujo trabalho utilizava fotografias de jornais como a principal referência para suas obras; Leon Golub é conhecido especialmente pelos trabalhos que realizara a partir de imagens de guerra no Vietname e dos conflitos latino-americanos da segunda metade do século XX. Suas obras em grandes formatos apresentam personagens nos quais é possível reconhecer “homens de guerra” mercenários e militares estadunidenses a posar ou executar ações de violência, geralmente em fundos carentes de informação e que procuram ressaltar as silhueta, e os gestos das figuras representadas. Nas imagens *Mercenaries I* (Fig. 39) e *Interrogation III* (Fig. 40) as cenas foram realizadas numa escala maior à humana, e a conotação se limita aos títulos das pinturas.

No final da sua vida este artista realizou séries de desenhos em formatos menores mantendo o interesse por estas mesmas temáticas, mas além da mudança nas dimensões de suas obras neste trabalho tardio encontramos textos inseridos como parte das imagens. Em alguns casos estes desenhos são um exemplo extremo que ilustram a força que um texto associado a uma imagem de violência, pode chegar a ter. Assim, em “*this could be you*” (Fig. 37) é-nos apresentada a imagem de um homem a ser espancado por outro enquanto que em “*we can disappear you!*” (Fig. 38) um ato de tortura está a ser realizado por parte de quem parece ser um soldado. Nestes dois casos, o texto foi escrito em letras vermelhas que nos fazem lembrar a tipografia de imprensa (ou melhor, as mensagens anónimas em forma de colagens compostas por recortes dos títulos das revistas tão comuns nos filmes). As palavras na imagem não conduzem nem expandem os significados desta, são diretas e confrontam sem uma filtragem o espetador, a ameaça nelas não se baseia num dispositivo de discurso por fora da imagem, não há narração nem identificação dos personagens, pelo contrário os desenhos são propostos como um espelho, como uma tradução sem filtro do que as fotografias que o artista utilizara como referência pretendiam dizer.





Fig. 39 - Leon Golub, *Interrogation II*, 1980-81.



Fig. 40 - Leon Golub, *Mercenaries I*, 1979.

## **Aproximações à imagem apotropaica**

O processo de experimentação plástica é composto por pequenas séries com as quais se procurou realizar diferentes abordagens à imagem, a partir das relações e pontos de encontro entre diferentes manifestações do que anteriormente definimos como imagem apotropaica.

Nunca foi parte dos nossos objetivos que as imagens obtidas na prática, funcionassem como ilustrações do exercício de contextualização teórica proposto até agora e este também não foi concebido como um mero comentário aos processos realizados no atelier. Ainda assim achamos que estes dois esforços mesmo que independentes, conseguem complementar-se e validar mutuamente o seu sentido.

O corpo de trabalho pode ser dividido em cinco etapas relativas às diferentes aproximações ao desenho e a imagem, se bem que podemos dizer que estas diferentes séries realizadas têm em comum as temáticas e o tipo de imagens de referência utilizadas na sua realização, as estratégias que se seguiram, assim como os objetivos procurados e os meios utilizados variaram de uma série para outra.

Em seguida apresentamos um breve resumo das descrições dos processos, acompanhados de algumas das imagens obtidas, assim como projeções e possibilidades que não foram exploradas com profundidade mas que podem ser parte de uma futura continuação deste projeto.

O anexo III deste documento apresenta o livro de projeto o qual contém todos os trabalhos realizados com especificações de tamanho, e técnica.

## PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

As imagens selecionadas nas primeiras etapas deste trabalho foram fotografias que representavam ações de controlo próprias dos corpos de polícia anti-distúrbios. Estas primeiras aproximações começaram antes de ter-se decidido trabalhar desde o conceito de imagem apotropaica, e respondiam a um interesse puramente formal na composição das imagens e na representação dos corpos e o movimento nelas presente. O fascínio por este tipo de fotografias tão repetidas e divulgadas em todos os cantos do nosso planeta, levou a considerar questões de fundo para além da simples formalidade fotográfica que fora inicialmente o centro de interesse, foi assim que partir de uma análise e comparação com outros usos da imagens, apareceu a palavra *apotropeu* e com ela a ideia de imagem apotropaica, conceito que acompanharia o trabalho nas seguintes séries.



Fig. 41 - Orlando Bernal, *s/titulo (3)*, 2017.

Através da utilização de estratégias do desenho pretendeu-se descontextualizá-las e esvaziá-las dos conteúdos que as tornavam em imagens que poderíamos chamar ameaçantes. A partir de um tratamento de cores alheias às imagens originais, ou da sobreposição de contornos e manchas, tentou-se dificultar o reconhecimento das cenas representadas. Esta foi uma tentativa de afastar a imagem original do seu carácter fotográfico inicial, a partir da tradução para os meios do desenho e a inclusão de elementos que rareassem a relação entre o tipo de registo e o representado. No caso da série a que pertence a figura 41, o procedimento reduziu-se à realização de silhuetas que mantiveram só os elementos essenciais para o reconhecimento das ações representadas, as informações relativas ao contexto e ao espaço foram eliminadas, acentuando a planeza do tratamento de cores sem variações tonais. O carácter espetacular que podemos encontrar nas imagens fotográficas de referência, devido entre outras razões às expressões dos corpos, e as decisões relativas ao ato fotográfico, tornam-se quer pela síntese das silhuetas, quer pelo brilho e a seleção das cores, em cenas que remetem para a festa ou os jogos de crianças.



Fig. 42 - Orlando Bernal, *s/titulo (7)*, 2017.

O segundo tipo de imagens foi realizado a partir do decalque da projeção digital de fotografias de guerra, nomeadamente, imagens em que militares de um exército, são fotografados a carregar corpos de adversários caídos em combate e envoltos em sacos de plástico. O procedimento consistiu em delinear os contornos variando a posição do projetor em relação ao suporte. Os primeiros traços realizaram-se fixando o projetor num ponto para obter uma imagem estável. Seguidamente este era ancorado ao meu

corpo enquanto se tentava repetir os traços previamente realizados, a imagem projetada respondia aos movimentos do corpo que por sua vez se esforçava em manter fixas as imagens e fazê-las coincidir com o primeiro traço. Como resultado foram obtidos desenhos nos quais não existiram coincidências entre as diferentes camadas, o que fez com que as imagens perdessem parte da sua clareza. Finalmente realizou-se a aplicação de cor utilizando tonalidades semelhantes às presentes nos uniformes militares. A performatividade presente na realização dos contornos, na qual a imagem tornava-se fugidiva e difícil de apanhar tornando impossível a correspondência entre os traços dos diferentes momentos, embora tenha sido deixada de lado, foi uma experiência que dá para ser explorada com maior atenção e profundidade.

Para a realização destas duas séries os materiais utilizados foram reduzidos à aguarela, marcadores e papel A4. Se bem que rapidamente estes trabalhos foram deixados de lado, os dois aspetos formais mais relevantes nesta série, aliás, a sobreposição e a redução das formas em silhuetas e contornos, foram os que determinaram o desenvolvimento posterior da prática no atelier.

Devemos notar que alternativamente às práticas com meios tradicionais de desenho, no desenvolvimento do projeto incluíram-se experimentações com os meios digitais, como a apresentada na imagem 43. Nestas experimentações a utilização de camadas por transparências foi uma forma de dar continuidade às praticas desenvolvidas no primeiro ano do mestrado, e ligá-las às novas temáticas. Para a realização destas imagens, os desenhos em aguarela foram resgatados digitalmente e tratados em sobreposições contínuas e variações de escala, aplicando texturas e modificações de cor para tentar dar o aspeto próprio da técnica serigráfica.

A retórica utilizada na apresentação de algumas imagens de violência pela mídia, muitas vezes traz implícita a ideia da necessidade legítima do exercício excessivo da força e do abatimento daqueles que ameaçam a manutenção da ordem estabelecida.

Imagens nas que se evidencia a redução destas forças de oposição pelos organismos de segurança, costumam repetir suas formas, e, muitas vezes, os enunciados que as acompanham. Desde os distúrbios nas cidades até os conflitos civis as diferentes categorias resentam semelhanças que nos permitiram para efeitos deste projeto falar da pose como um elemento fundamental na estruturação da imagem apotropaica.



Fig. 43 - Orlando Bernal, *s/titulo (14)*, 2017.



## ENCONTROS COM A IMAGEM SAGRADA

|

Neste ponto, o interesse pelas imagens que representam cenas de violência foi sucedido pela utilização de imagens que representassem figuras de autoridade ou ligadas ao poder, o caráter apotropaico da imagem foi assimilado a partir da pose dos sujeitos e não do conteúdo descritivo das ações.

Após estas primeiras aproximações e em continuidade com as experiências dos primeiros momentos, foi realizada uma série de desenhos nos quais o contorno e a sobreposição serviram como um método que camuflava, ao mesmo tempo que acentuava, parte do conteúdo da imagem. Cada desenho consistiu na sobreposição de três contornos a representar o torso e os braços de pessoas a sustentar metralhadoras. As imagens de referência utilizadas para estas peças incluíram fotografias de militares, civis e criminais, o objetivo era tornar evidente o caráter repetitivo de um mesmo gesto sem fazer referência a um grupo específico. Como resultado da sobreposição o caráter individual de cada traço diluiu-se, e o reconhecimento individual das figuras viu-se anulado. Em contraste, o elemento central de cada composição, aliás, a arma de fogo, ganhou ênfase. Há aqui uma predominância da pose por cima dos elementos identitários individuais como os uniformes ou distintivos.



Fig. 44 - Orlando Bernal, *Camuflagem (1)*, 2017, caneta sobre papel, 65x50 cm.

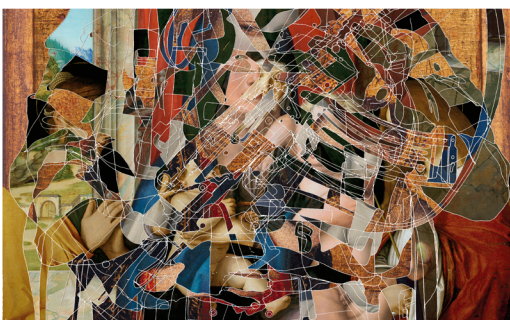


Fig. 45 - Orlando Bernal, *Camuflagem (5)*, 2018, Imagem digital, dimensões variáveis

Estas imagens foram o resultado da exploração da ideia de repetição que um gesto, ou uma pose necessitam para tornar-se em estereótipo. A utilização de fotografias de pessoas fazendo parte de diferentes bandos em conflitos armados, a sobreposição dos seus gestos levou à reafirmação, por cima de identidades políticas, da coincidência na forma de apresentação do corpo (claramente dependente de fatores que vão para além da simples encenação do eu, e estão ligadas também à ergonomia e à possibilidade de reação)

Foi neste momento que surgiu um dos pontos de encontro a partir do qual continuaram as experimentações com a imagem e os meios digitais, trata-se da semelhança formal (uma semelhança que aos poucos foi-se tornando mais do que mera aparência) entre os corpos daqueles que sustentam armas de fogo, com os corpos das representações da Madona e o Menino. O encontro com o ícone cristão e as posteriores versões renascentistas desta

temática, permitiu o jogo de sobreposições que começou como mera especulação digital e posteriormente foi levada para o desenho e a transferência em forma de colagens.

Para a criação das seguintes imagens foram utilizadas junto com as digitalizações dos contornos previamente elaborados, diferentes imagens que representassem o tema da Madona e o Menino. As células resultantes nos cruzamentos dos traços dos desenhos digitalizados, serviram como espaços nos quais ocorreram as aparições de fragmentos pertencentes às imagens religiosas. Ao modo de vitral os contornos em branco marcaram os limites para as cores, as texturas e as figuras das pinturas. Criou-se aqui um efeito de puzzle no qual a coincidência geométrica das peças opõe-se o conteúdo destas, apesar do efeito fragmentário e a aparência de desordem, é possível reconhecer os dois temas presentes e sobrepostos.

Esta relação da imagem parcialmente oculta e enrarecida com fragmentos de elementos alheios explorou-se como textura e camuflagem na seguinte imagem



Fig. 46 - Padrão de camuflagem militar, imagem vetorizada.

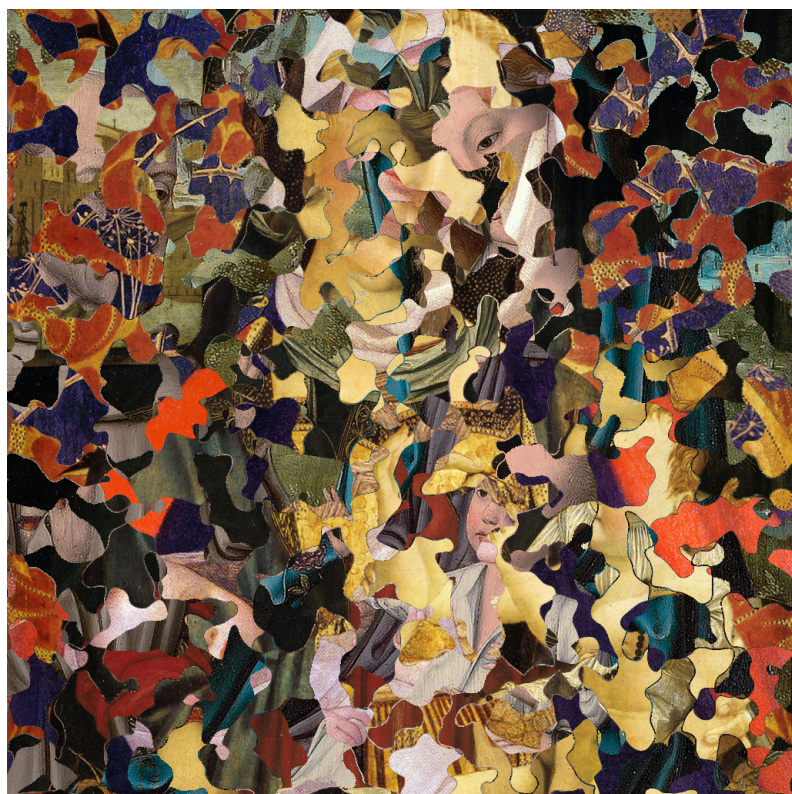


Fig. 47 - Orlando Bernal, *Camuflagem (6)*, 2018, Imagem digital, dimensões variáveis.

A seguinte série de trabalhos continuou com a exploração do encontro entre as imagens religiosas da Madona e o Menino, e o gesto apotropaico da pose na postura corporal militar. Criaram-se dois tipos de trabalhos nos quais a sobreposição de silhuetas e temáticas confluíram em imagens que pelo seu procedimento de elaboração evocam a técnica serigráfica



Fig. 48 - Orlando Bernal. Desenho matriz com esboço preliminar. Lápis sobre papel vegetal. 75x50 cm.

Do modelo de sobreposição explorado digitalmente passou-se ao trabalho com meios mais tradicionais, e, foi assim, que a partir da criação de tons de cinza e texturas com carvão sobre papel de desenho, e da construção por camadas sucessivas de silhuetas recortadas em negativo, se obtiveram os resultados apresentados aqui. Seguindo a lógica das séries anteriores, os modelos fotográficos iniciais, foram reduzidos ao torso e às mãos dos milicianos, eliminando-se qualquer referência a um grupo específico. As fotografias foram projetadas para que alcançassem dimensões semelhantes às da escala humana (ainda que por questões de resolução foi preciso diminuir esta proporção) e os contornos de interesse foram decalcados sobre papel vegetal, esta matriz foi utilizada continuamente para transportar a imagem sobre as diferentes folhas que constituíram as colagens finais.



Fig. 49 - Orlando Bernal, *a-cheiro-poiectos (5)*, 2018, carvão sobre papeis recortados, 65x50 cm

O procedimento de construção das colagens consistiu na seleção de uma cor de fundo que geralmente coincidia com as partes visíveis do corpo (as mãos e o pescoço) e a partir dali na sobreposição dos papéis recortados com a informação dos diferentes elementos constitutivos da imagem. Cada capa acrescentada continha os espaços vazios criados pelas silhuetas dos elementos anteriormente dispostos (a título de exemplo: a camada final, isto é, a mais próxima ao espectador continha o somatório de todos os contornos, pelo que estava formada pela silhueta geral da imagem). No final da construção das imagens dos milicianos, foram sobrepostas as silhuetas decalcadas e recortadas das mãos de imagens da Madona e o Menino. A semelhança da postura corporal, assim como a posição das mãos nestas duas temáticas, foi explorada a partir do contraste entre as cores (as mãos sobrepostas são da cor branca do papel) e no uso de escalas semelhantes.

A pesar da diferença entre o tipo de imagens e o contexto aos quais pertencem, a sutileza é uma característica comum nos gestos das personagens retratadas; as armas de fogo apesar da carga implícita de violência que contêm são geralmente carregadas e tratadas com uma brandura semelhante à encontrada nas representações pictóricas da Madona e o Menino. Com isto em mente se procedeu à criação dum segundo grupo de imagens,



onde a sobreposição final passou a ser o contorno recortado em papel do detalhe das mãos da Madona e o corpo do Menino. Desta maneira, a imagem das mãos e o fuzil tornaram-se no fundo sobre o qual apareceu claramente a silhueta em negativo do ícone religioso. Se nas peças anteriores esta aparição era apenas insinuada de forma ambígua (já que para além das mãos sobrepostas não há referências da origem religiosa de este elemento adicional) o reconhecimento agora torna-se inequívoco.

Nos dois casos o elemento proveniente da iconografia religiosa e que oculta parcialmente e protege a imagem inferior, foi realizado diretamente sobre papel branco. Tanto o positivo das mãos nas primeiras imagens como os contornos e negativos das ultimas contrastam com as tonalidades preta e cinza das imagens de fundo. Assim uma temática associada com a pureza e santidade, oculta parcialmente e contém um outro tema relacionado com o impuro e profano.



A seleção da temática e das imagens a partir das quais foram realizados a maioria dos trabalhos que acompanham este relatório deve-se especialmente à percepção dos usos dados a este tipo de imagens em países como a Colômbia, de onde sou natural. Ainda sendo um país constitucionalmente laico, a religião católica que é proclamada como oficial continua a ser uma aliada influente do poder político. Os nomes da Virgem Maria e de Jesus nem só fazem parte do quotidiano social, também aparecem com regularidade em discursos militares e de governo, e muitas das cerimónias oficiais costumam começar com uma missa católica ou palavras de agradecimento às figuras representativas desta fé.

A igreja tem criado, antes da conformação das identidades nacionais da América, as bases sobre as quais se ergue o discurso, ainda vigente, da aliança entre fé e política e no qual a argumentação da luta entre o bem e o mal é aproveitado para determinar os valores sociais que, proclamam-se, tem de ser defendidos ainda com o exercício da força.

Embora a inferência direta da igreja como instituição tem perdido influência nos assuntos políticos, o discurso moral e as figuras representativas próprias desta religião costumam ser apropriados e utilizados como insígnia de pensamentos políticos

A pesar disto a imagem religiosa e sobretudo a imagem da Virgem Maria, tem sido alvo de apropriações por parte de representantes por todo tipo de atores políticos e pelos diferentes atores do conflito armado que se vive há décadas e que nada tem a ver com a luta pelo poder político.

Assim a virgem nem só é a protetora dos soldados e polícias, ela acompanha os guerrilheiros, os paramilitares, assim como os narcotraficantes e mafiosos.

Fig. 50 - Orlando Bernal, *a-cheiro-poielos(7)*, 2018, carvão sobre papéis recortados, 65x50 cm

## MEDUSA PERANTE O ESPELHO



Fig. 51 - Orlando Bernal, Estudo preliminar para a série Perseus, 2018. Carvão sobre papel, 120x95 cm



Fig. 52 - Orlando Bernal, *S/título*, 2018  
Carvão sobre papeis recortados 120x80 cm

A reação primitiva perante o sagrado, o medo associado àqueles que enfrentam a imagem apotropaica e o gesto que teríamos num encontro hipotético com a Medusa, é explorado na seguinte série de desenhos. Realizados em grafite e em formato A3, estas imagens foram concebidas para serem vistas nos dois lados do suporte, frente a verso. O dispositivo pensado para o encontro com a imagem, teve como premissa que o aceso a cada uma das faces desta fosse diferente, assim, o espetador acede diretamente a uma delas, enquanto que para poder ver a outra, tem de se valer do reflexo que um espelho convexo, fixo à parede, lhe devolve.

A impossibilidade de olhar diretamente um dos lados do desenho deve-se a que este se encontra pendurado de forma paralela à parede e a uns quinze centímetros desta.

No lado visível da imagem há um texto em latim com versos tirados das *Metamorfoses* de Ovídio e realizado em baixo relevo (excertos das aventuras de Perseu). Por trás deste texto, o observador encontra-se com um desenho em grafite onde são representadas de forma realista pessoas a desviar o olhar ou esconder o rosto por detrás das mãos ou sob a roupa. Uma observação mais detalhada permitirá reconhecer as algemas que unem as pessoas, e no caso das imagens que representam corpos completos, a ausência dos cordões no calçado. Trata-se de desenhos baseados em fotografias de cenas de apresentação pública de pessoas detidas pela polícia, uma prática comum nalguns países da América Latina onde o registo dos presos passa também pela exibição pública e a encenação rotineira para fotógrafos e jornalistas.

A câmara, essa amiga das intromissões, tão procurada quando se trata do dispositivo dos meios de comunicação, torna-se de forma radical no oposto nas situações descritas anteriormente. Ela é agora um elemento do qual se procura fugir e que faz desviar os olhares. Ela que em ocasiões é a criadora de imagens apotropaicas age como um dispositivo com esta mesma qualidade, ao possibilitar o reconhecimento daqueles que captura tornando os seus corpos em imagem (desta vez trata-se duma imagem fotográfica ou de vídeo, e não uma imagem pétrea como no caso do confronto direto com o monstro mitológico). Ao serem apanhados pela câmara, queremos pensar que ocorre uma situação semelhante aos já descritos encontros

com o sagrado ou com a imagem apotropaica, a câmara age como um espelho no qual se dá o reconhecimento de si próprio, e é da possibilidade de projeção desta imagem da que se pretende fugir.

O interesse e a inquietude que as imagens fotográficas conseguiram despertar teve a ver com o facto paradoxal de que o observador é levado a assumir involuntariamente o papel do observador cujo olhar se assemelha ao da Medusa, do qual os outros fogem.

Tunc quoque  
conanti sua  
vertere lumina  
cervix deriguit,  
saxoque  
oculorum  
induruit umor.

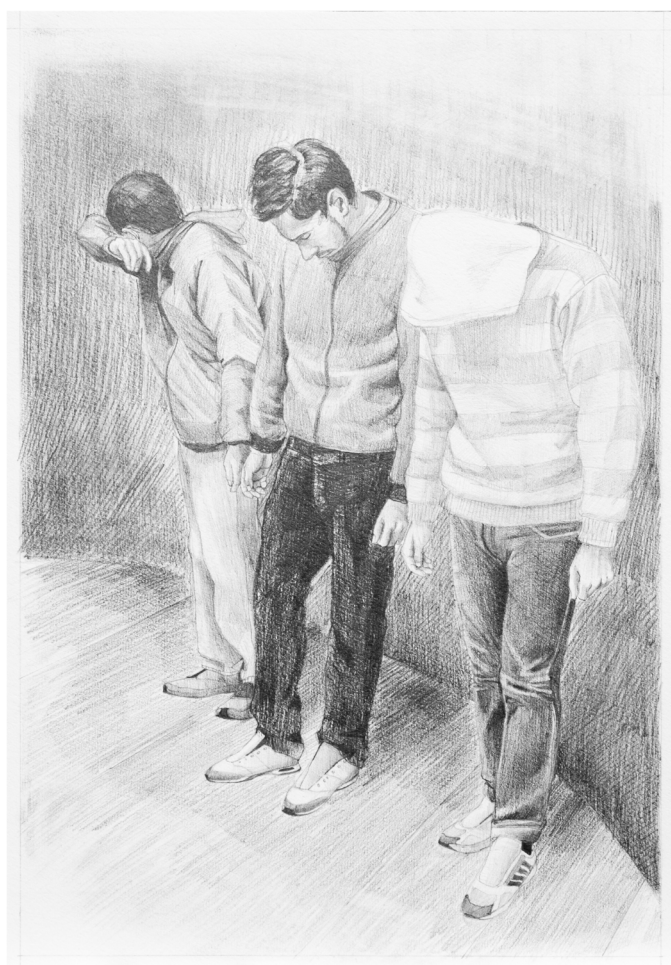


Fig. 53 - Orlando Bernal, *Perseu-s (1)*, 2018,  
grafite sobre papel e gesso sobre mdf, 26x37cm



Fig. 54 - Orlando Bernal, *Variação (2)*, 2018  
Transferência e colagem, 18x22 cm



Fig. 55 - Prueba de transferencia con acetona. 2018,  
22x18 cm

## OUTRAS EXPERIMENTAÇÕES

Como um esforço final e uma última aproximação foi realizada uma série de transferências, buscando integrar gestos expressivos próprios do desenho, ao caráter realista da imagem fotográfica, este procedimento que tem como principal referente a série das ilustrações intitulada *Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno* de Robert Rauschenberg, teve também um componente adicional que foi procurar as formas de representação da arte religiosa cristã (a utilização do tríptico como estratégia) assim como a implementação de textos em forma de legendas.

Em termos gerais partiu-se de fotocópias de imagens de imprensa nas quais são mostradas tanto batidas policiais, apresentações públicas de delinquentes detidos, assim como imagens de meios sensacionalistas e onde são fotografadas cenas de crimes e ações de violência executadas por corpos de segurança. A base do procedimento consistiu em utilizar solvente (acetona) para transferir de uma superfície a outra, o material da impressão (tonner) e a imagem formada por este. Para isto foi preciso empapar com ajuda de algodão carregado de solvente, a cara anterior da fotocópia e unir a face desta que continha a imagem com o papel recetor, depois se aplicou pressão por trás da imagem a transferir, com uma ferramenta de borda arredondada (neste caso foi um brunidor) ficando transferidas sobre a superfície recetora as zonas da imagem pelas quais passou-se a ferramenta. O gesto da pressão aplicada ficou como sinal que se assemelha aos traços de um desenho de linha expressiva, ao mesmo tempo que se formou dentro deste traço uma versão da imagem original (algumas experiências de transferência a partir da utilização de uma prensa de gravura podem ser vistas no anexo I, onde são apresentados os resultados obtidos no primeiro ano do mestrado.)



Os trabalhos apresentados partiram do conceito de mensagem linguística como processo de conotação da fotográfica, presente na teoria sobre a retórica da imagem de Roland Barthes (1984 ). Mas desta vez o texto de interesse, não foi a legenda nem o título editorial que acompanha as imagens da mídia, pelo contrário as reações na secção dos comentários (própria dos



portais digitais de notícias) as quais percebemos como uma outra forma de conotação, menos direta e à qual se chega só quando assim se quer. As fotografias e os vídeos onde foram obtidos estes comentários correspondem a notícias sobre capturas de criminosos de delitos comuns, uma primeira aproximação plástica foi a criação de palimpsestos onde a partir da escritura contínua dos comentários se procurou que o texto se ocultasse a si próprio, a repetição de reações semelhantes por parte dos diversos utilizadores das plataformas se refletiu na sobreposição física da escrita .

● ● ●

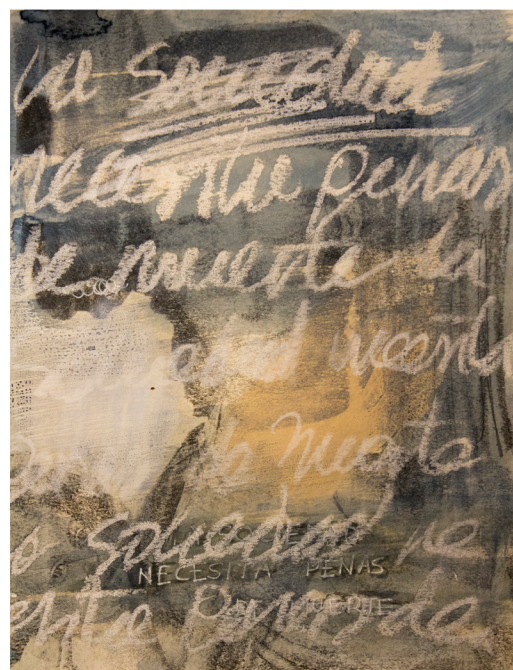


Fig. 56 - Orlando Bernal, *Variação (4)*, 2018  
Transferência, aguarela e lápis de cera, 18x22cm



Fig. 57 - Orlando Bernal, *Tríptico* , 2018, transferência, guache e aguarela sobre papel, 58x35cm



## A MODO DE CONCLUSÃO





Um dos elementos de ligação entre as diferentes manifestações da força apotropaica que encontramos no desenvolvimento deste projeto tem a ver com a repetição do conceito de não feito por mãos humanas ou *a-cheiro-poiotos*. Esta forma de imbuir as imagens e os objetos de um aura de veracidade encontrou-se tanto no discurso defensor das imagens dentro do cristianismo, assim, como na concepção da fotografia como autorretrato da natureza (o ideal defendido pelos primeiros teóricos deste meio), e nos ajudou a explicar sucintamente as dificuldades das imagens da arte para ser tidas em conta como imagens testemunhais de um acontecimento qualquer. Decidimos não aprofundar nestas argumentações (que não são nossas) devido a que a extensão deste documento se veria ultrapassada, mas devemos no mínimo mencionar o livro *Disaster Drawn* de Hillary Chute, onde o autor propõe como tema central da sua investigação, a validade da criação artística —especificamente do desenho e da banda desenhada— como formas de documentação de acontecimentos traumáticos. Partindo da análise da obra de figuras da história da arte como Callot, e Goya, o autor estuda as possibilidades documentais de uma expressão como a banda desenhada em artistas representativos deste género como Keiji Nakazawa, Joe Sacco e Art Spiegelman. Chute propõe como ponto de ligação entre a expressão dos mestres da gravura e os artistas da narração gráfica, o grupo de ilustradores e gravadores que se exerceram como repórteres gráficos para publicações como *The Illustrated London News*, e que desde meados do século XIX e até o desenvolvimento de melhorias técnicas nas câmaras fotográficas, cobriram as notícias relativas a conflitos bélicos como a guerra de Crimeia e a primeira guerra mundial. Uma investigação futura poderá incluir o estudo deste tipo de imagens e de estratégias de publicação.

Chegados a este ponto temos de dizer que se bem este projeto se refere às imagens e aos dispositivos pelos quais estas são utilizadas, a experimentação plástica que desenvolvemos, não explora meios para além do desenho utilizando meios tradicionais. Além disto uma característica das imagens apotropaicas é que a eficácia que se procura nelas tem a ver com o facto de poderem tornar-se públicas quando assim for necessário. Nas nossas experimentações não exploramos este carácter de difusão massiva que propomos como uma dos principais requisitos dos tipos de imagens aqui estudados, um outro projeto em que podamos dar continuação a esta mesma temática, deverá explorar meios de produção e mecanismos de propagação das imagens, que procurem a conjugação entre o desenho e outros meios como o vídeo, os meios sonoros, ou a instalação.

Por último devemos dizer que a principal dificuldade na formulação das

conclusões neste projeto, teve a ver com o facto de estarmos a sentir que se trata de um processo que permite muitas mais possibilidades para além das que aqui apresentamos.

É talvez esta condição de primeira aproximação, uma característica que define este projeto, e que nos permite dizer que não se trata portanto de propor uma lista de conclusões, mas sim de um abrir as portas a um processo que esperamos possa ter continuidade nos próximos tempos.





## BIBLIOGRAFIA

**Apolodoro (1985).** *Biblioteca*. Madrid: Editorial Gredos.

**Bravo, L (2006).** *Ficciones certificadas. Invencion y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)* Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno.

**Barthes, R (1984).** *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.

**Barthes, R (2001).** *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.

**Belting, H (2011).** *A verdadeira Imagem*. Porto: Dafne Editora.

**Belting, H (2009).** *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

**Brea, J. L. (1991).** *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos.

**Bredkamp, H (2015).** *Teoria do acto icónico*. Lisboa: KKYM.

**Caillois, R (1988).** *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70.

**Chute, H. L. (2016).** *Disaster Drawn: Visual witness, comics, and documentary form*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

**Coutinho, X (1959).** *Nossa senhora na arte*. Porto: Associação católica do Porto.

**Didi-Huberman, G (2006).** *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

**Disasters of War: Callot, Goya, Dix. (1998).** In T. H. Gallery (Ed.). Manchester.

**Dubois, P (1993).** *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papius.

**Freedberg, D (1992).** *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Catedra.

- Gruzinski, S (2004).** *La guerra de las imágenes/De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1942-2019).* México: Fondo de cultura económica.
- Gruzinski, S (2013).** *La colonización de lo imaginario, Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII.* México: Fondo de cultura económica.
- ICONOCLASH: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art. (2002).*  
(P. W. Bruno Latour Ed.). Cambridge: The MIT Press
- Jünger, E (2005).** *El mundo transformado seguido de El instante peligroso.* Valencia: Pre-textos.
- Leon Golub: Live and die like a lion? (2010).** *Drawing Papers: Vol. 90.* USA: The Drawing Center.
- Mondzain, M.J. (2015).** *Homo spectator: ver > facer ver.* Lisboa: Orfeu Negro.
- Owens, C (1994).** *Beyond recognition: representation, power, and culture.* Berkeley: University of California Press.
- Ovidio (2010).** *As Metamorfoses.* Lisboa: Livros Cotovia.
- Rancière, J (2010).** *O espectador Emancipado.* Lisboa: Orfeu Negro.
- Rose, B.(1992).** *Allegories of modernism: Contemporary Drawing.* New York: MOMA.
- Sontag, S (2015).** *Olhando o sofrimento dos outros.* Lisboa: Quetzal editores.
- Stoichita, V (2016).** *Breve historia da sombra.* Lisboa: KKYM.
- Shaeffer, J-M (1996).** *A imagem precária.* Campinas: Papirus.
- Trachtenberg, A (2013).** *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss.* Lisboa: Orfeu Negro.
- Vernant, J-P (2001).** *La muerte en los ojos.* Barcelona: Gedisa Editorial.
- Virilio, P (1993).** *Guerra e cinema.* São Paulo: Editora página aberta.
- Wind, E (1993).** *La elocuencia de los símbolos.* Madrid: Alianza Editorial.

## Artigos e trabalhos acadêmicos consultados.

**Chiodetto, E. (2008).** Fotojornalismo: realidades construídas e ficções documentais. (Dissertação apresentada para a obtenção do grau de mestre em comunicação) Universidade de São Paulo, SP.

**Monteiro, A. (2014).** A pose na pintura de retrato. (Trabalho de projeto para a obtenção do grau de mestre em pintura), Universidade do Porto, Porto.

**Berger Jr, H. (1994).** Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture. 46. 87-120. 10.2307/2928780.

**Chico Picaza, M. V. (1983).** Una nueva iconografía trinitaria en el “Códice rico de las cantigas de Alfonso X el Sabio “ (Escorial, t.I, 1). Academia : Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 56, 213-223. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmk6x7>

**Kjellman-Chapin, M. (2006).** Traces, Layers and Palimpsests: The Dialogics of Collage and Pastiche. KONSTHISTORISK TIDSKRIFT. 75. 86-99. 10.1080/00233600500399403.

**Nettel, A, L. (2005).** The power of image and the image of power: the case of law, Word & Image, 21:2, 136-149, DOI: 10.1080/02666286.2005.10462106



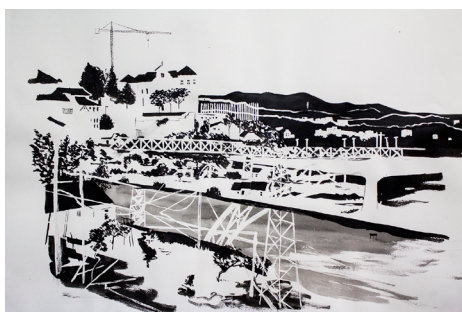


## ANEXOS

## ANEXO I

### Breve Resumo das práticas durante o primeiro ano do mestrado

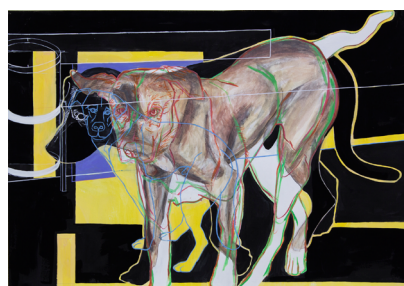
A primeira etapa foi proposta como escusa para o início da ação criativa, o desenho foi abordado a utilizar o pincel e a tinta da china. Desde o uso de fotografias próprias a paisagem foi abordada nem como o ato de reproduzir mas como o ato de recompor a experiência do lugar. Neste sentido a sobreposição de elementos e de diferentes pontos de vista para compor uma imagem foi a principal estratégia de desenho, na que foram utilizadas exclusivamente a tinta da china e a borracha líquida de mascarar. As imagens de referência utilizadas foram obtidas após a realização de pequenos percursos por algumas zonas características da cidade.



Orlando Bernal, *Série sem título 1*. Todas as imagens em tinta da china sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2016.

Na segunda etapa foram incluídos outros meios do desenho e buscou-se que o tipo de registo fosse também mais amplo por isto além do uso de camadas com elementos em alto contraste incluíram-se a cor e pelo menos dois registos dif-

erentes, o desenho de silhuetas, de contornos e alguns elementos de construção mais realista. Neste ponto do projeto foram incluídas imagens apropriadas além dos registos feitos por percursos pela cidade.



Orlando Bernal, *Errantes*. Todas as imagens em tinta da china, guache e aguarela sobre papel, 59,4 x 42 cm, 2017.

A primeira etapa foi proposta como escusa para o início da ação criativa, o desenho foi abordado a utilizar o pincel e a tinta da china. Desde o uso de fotografias próprias a paisagem foi abordada nem como o ato de reproduzir más como o ato de recompor a experiência do lugar. Neste sentido a sobreposição de elementos e de diferentes pon-

tos de vista para compor uma imagem foi a principal estratégia de desenho, na que foram utilizadas exclusivamente a tinta da china e a borracha liquida de mascarar. As imagens de referência utilizadas foram obtidas trás realizar-se pequenos percorridos por algumas zonas características da cidade.



Orlando Bernal, *Série sem título 2*. Transfer e tinta litográfica sobre papel, Dimensões variáveis, 2017.

Na segunda etapa foram incluídos outros meios do desenho e buscou-se que o tipo de registo fosse também mais amplo por isto além do uso de camadas com elementos em alto contraste incluíram-se a cor e pelo menos dois registos diferentes, o desenho de silhuetas, de contornos e alguns elementos de construção mais realista. Neste ponto do projeto foram incluídas imagens apropriadas além dos registos feitos por percorridos pela cidade.

Este uso de imagens provenientes de contextos sem relação direta, permitiu que o elemento fotográfico que tinha sido o referente para uma tradução desde o uso de meios tradicionais do desenho pudesse ser utilizado diretamente pelo uso da técnica do transfer. Neste ponto a prática até agora desenvolvida teve uma viragem, já que do arquivo pessoal passou-se exclusivamente à

apropriação de imagens provenientes de diferentes contextos, imagens que foram selecionadas tanto de maneira predeterminada quanto ao acaso.

Na experimentação ao redor da técnica do transfer foram realizados testes nos quais se utilizou o método manual (a utilizar a pressão produzida por um brunidor por trás da folha que continha a imagem a ser transferida) e o método mecânico (a utilizar a prensa de rolo com diferentes pressões) testando-se também as diferenças nas qualidades da transferência a partir do uso de diferentes papéis.

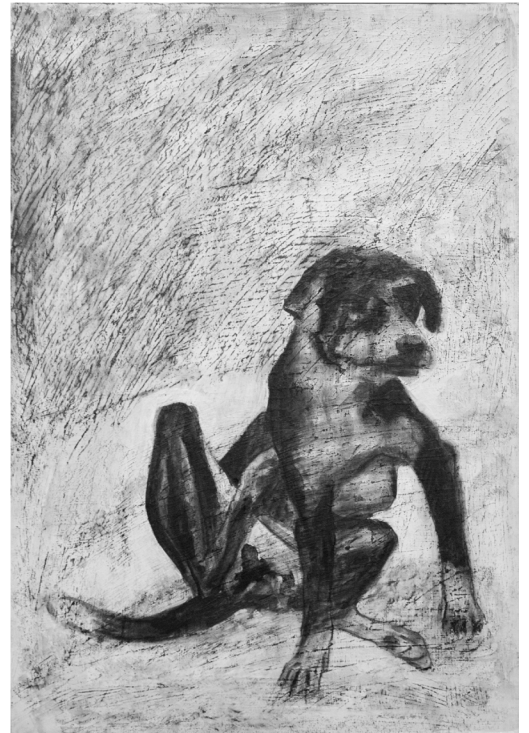
Em termos gerais foram obtidas cinco imagens a utilizar fragmentos dos diferentes testes realizados combinando-se com a utilização de cor por meio de monotípias feitas com tintas de gravura.





Orlando Bernal, *Errantes II*. Todas as imagens em grafite, aguada e guache sobre papel, Dimensões variáveis, 2017.





## ANEXO II

### Cantiga CLXXXI

#### Cantigas de Santa Maria

Esta é como Aboyuçaƿ foy desbaratado en Marrocos pela sina de Santa Maria.

Pero que seja a gente d' outra lei [e] descreuda,  
os que a Virgen mais aman, a esses ela ajuda.

Fremoso miragre desto fez a Virgen groriosa  
na cidade de Marrocos, que é mui grand' e fremosa,  
a un rei que era ende sennor, que perigoosa  
guerra con outro avia, per que gran mester ajuda  
Pero que seja a gente d' outra lei e descreuda,  
os que a Virgen mais aman, a esses ela ajuda.

Avia de quen lla dêsse; ca assi com' el cercado  
jazia dentr' en Marrocos, ca o outro ja passado  
era per un gran[de] rio que Morabe é chamado  
con muitos de cavaleiros e mui gran gente miuda.  
Pero que seja a gente d' outra lei e descreuda,  
os que a Virgen mais aman, a esses ela ajuda.

E corrian pelas portas da vila, e quant' achavan  
que fosse fora dos muros, todo per força fillavan.  
E porend' os de Marrocos al Rei tal consello davan  
que saisse da cidade con bõa gent' esleuda  
Pero que seja a gente d' outra lei e descreuda,  
os que a Virgen mais aman, a esses ela ajuda.

D' armas e que mantene cono outro rei lidasse  
e logo fora da vila a sina sacar mandasse  
da Virgen Santa Maria, e que per ren non dultasse  
que os logo non vencesse, pois la ouvesse tenduda;  
Pero que seja a gente d' outra lei e descreuda,  
os que a Virgen mais aman, a esses ela ajuda.

Demais, que sair fizesse dos crischãos o concello  
conas cruces da eigreja. E el creeu seu consello;  
e poi-la sina sacaron daquela que é espello  
dos angeos e dos santos, e dos mouros foi viuda,  
Pero que seja a gente d' outra lei e descreuda,  
os que a Virgen mais aman, a esses ela ajuda.

Que eran da outra parte, atal espant' en colleron  
que, pero gran poder era, logo todos se venceron,  
e as tendas que trouxeran e o al todo perderon,  
e morreu y muita gente dessa fea e barvuda.  
Pero que seja a gente d' outra lei e descreuda,  
os que a Virgen mais aman, a esses ela ajuda.

E per Morabe passaram que ante passad' ouveran,  
e sen que perdud' avian todo quant' ali trouxeran,  
atan gran medo da sina e das cruces y preseran,  
que fogindo non avia niun reda tuda.  
Pero que seja a gente d' outra lei e descreuda,  
os que a Virgen mais aman, a esses ela ajuda.

E assi Santa Maria ajudou a seus amigos,  
pero que d' outra lei eran, a britar seus emigos  
que, macar que eran muitos, nonos preçaron dous figos,  
e assi foi ssa mercee de todos mui connoçuda.  
Pero que seja a gente d' outra lei e descreuda,  
os que a Virgen mais aman, a esses ela ajuda.





Orlando Bernal Ramírez

Relatório de Projeto para a obtenção de Grau de  
Mestre em Desenho e técnicas de Impressão

**U. PORTO**



**FACULDADE DE BELAS ARTES**  
**UNIVERSIDADE DO PORTO**

2018